www.khayaban.pk eISSN:2072-3666 ISSN(Print):1993-9302

مدیر: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

جامعہ پشاور
خزاں ۲۰۱۵ء

مقالہ نگاروں کے لئے ہدایات

مقالہ ارسال کرتے ہوئے درج ذیل اصولوں کو ملحوظ رکھا جائے، جو آج کی ترقی یافتہ علمی دنیا میں بالعموم رائج ہیں اور جن پر 'خیابان' عمل کرے گا۔

☆ مقالہ A4 جسامت کے کاغذ پر ایک ہی جانب کمپوز کروا کر بھیجا جائے جس کے متن کا مسطر ۸x۵ انچ میں رکھا جائے۔ حروف کی جسامت ۱۴ پوائنٹ ہو۔ مقالہ کاغذ کی ایک ہی جانب لکھا جائے اور مقالے کے ساتھ انگریزی زبان میں اس کا خلاصہ ضرور شامل کیا جائے جو زیادہ سے زیادہ ۱۵ سطروں پر مشتمل ہو۔ مقالے کی CD بھی ساتھ ضرور ارسال فرمائیں۔ یعنی مقالے کی ''ہارڈ'' اور ''سافٹ'' کاپی دونوں ارسال کی جائیں۔ اور ساتھ ہی خیابان کی ویب سائٹ پر ای میل ایڈریس نوٹ کر کے مقالہ اس ایڈریس پر ای میل بھی کیا جائے تاکہ کم وقت میں مقالہ سہولت کے ساتھ ریفری کروایا جاسکے۔

☆ اگر کسی تصنیف پر تبصراتی مقالہ (Review Article) تحریر کیا گیا ہے تو اس میں تصنیف کا مکمل عنوان، مصنف کا نام، ناشر، شہر، سنِ اشاعت، صفحات کی تعداد ضرور درج کی جائے۔

☆ متن میں حوالوں کا اندراج یا مآخذ کا حوالہ اگر بین السطور دیا جائے تو حوالے کے لئے مصنف کے نام کا آخری جزو، سن اشاعت اور صفحہ نمبر، جو جہاں ضروری ہو، درج کیا جائے۔ اگر اسی حوالے کو دوبارہ دینا ہو تو اسی صورت میں درج کیا جائے۔ بین السطور حوالہ درج کرتے ہوئے 'ایضاً' اور 'تصنیف مذکور' سے گریز کیا جائے۔ مثالیں درج ذیل ہیں:۔]اقبال، ۱۹۲۴ء، ۳۵[،] قریشی، ۱۹۶۷ء، الف، ۶۲۔۶۳[یہاں الف اس لئے ہے کہ اس مصنف کا کوئی اور مآخذ بھی اسی سال چھپا ہے اور اس کا حوالہ بھی فہرستِ اسنادِ محولہ یا کتابیات میں شامل ہے۔]داؤدی، ۲۰۰۸ء، باب چہارم[ ]عبداللہ، ۱۹۶۱ء، ۱۰۳، فاروقی، ۱۹۳۵ء، ۱۷[

☆ حاشیے میں بھی مآخذ کا حوالہ درج بالا مثالوں کے مطابق ہی ہونا چاہیے، لیکن ضرورتاً 'ایضاً' یا 'تصنیفِ مذکور' بھی تحریر کیے جائیں۔

☆ مقالہ چاہے مختصر ہی ہو لیکن آخر میں تمام مآخذ یا حوالوں کی فہرست 'فہرست، اسنادِ محولہ' (یا کتابیات) شامل کی جائے۔ اس کا اصول یہ ہونا چاہیے:۔

ا۔ اگر کتابوں کا اندراج کرنا ہو تو:۔

احمد، ظہور الدین، ۱۹۹۰ء، ''پاکستان میں فارسی ادب'' جلد پنجم، لاہور، ادارۂ تحقیقات پاکستان۔

ب۔ اگر مجموعہ مقالات کا اندراج کرنا ہو تو:۔

عبدالرحمن، سید صباح الدین، ۱۹۷۷ء، ''جدید فکر اسلامی کی تشکیل میں تصوف کا حصہ'' مشمولہ: ''فکر اسلامی کی تشکیل جدید'' مرتبہ ضیاالحسن فاروقی اور مشیر الحق، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، ص ص ۱۵۹۔۱۷۲۔

ج۔ اگر مجلہ جریدے یا رسالے کے مقالہ کا اندراج کرنا ہو تو:۔

نیر، ناصر عباس، ۲۰۰۸ء، ''جدیدیت کی فکری اساس'' مشمولہ: ''بازیافت'' شمارہ ۱۱۔ جولائی تا دسمبر، ص ص ۱۵۳۔۱۸۰۔

د۔ اگر ترجمے کی کسی تحریر کا اندراج کرنا ہو تو:۔

سعید، ایڈورڈ (Said, Edward)، ۱۹۸۱ء، ''اسلام اور مغربی ذرائع'' (Covering Islam) مترجم: جاوید ظہیر، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان

ہ۔ اگر اخبار کی کسی تحریر کا اندراج کرنا ہو تو:۔

قریشی، سلیم الدین، ۲۰۰۸ء، (۲۳ مئی) ''ہم نے کیا کھویا کیا پایا'' مشمولہ: ''جنگ'' (کراچی) ص ۷

د۔ اگر ریکارڈ یا ذخیرے کا حوالہ درج کرنا ہو تو:۔

F.262/100 بحوالہ: Descriptive Catalogue of Quaid-e-Azam Papers جلد ۳، ص ۴۸، (۲۶ جولائی ۱۹۴۰ء)

ز۔ اگر انٹرنیٹ، آن لائن دستاویز کا اندراج کرنا ہو تو:۔

Social Watch. http://www.chasque.apc.org/socwatch/udex.htau

(مورخہ: ۱۵ جنوری، ۲۰۰۹ء)

سرپرست اعلیٰ ڈاکٹر محمد رسول جان رئیس الجامعہ، جامعہ پشاور

سرپرست ڈاکٹر معراج الاسلام ضیاء ڈین مطالعات اسلامیہ وعلوم شرقیہ، جامعہ پشاور

مدیر اعلیٰ ڈاکٹر سلمان علی صدر شعبہ اردو، جامعہ پشاور

مدیر ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، جامعہ پشاور

مدیران پینل ڈاکٹر روبینہ شاہین، سہیل احمد، شعبہ اردو، جامعہ پشاور

نام: خیابان

ISSN 1993-9302(پرنٹ) 2072-3666(آن لائن)

ICI/ISI The Linguestlist, Ulrich's Periodicals Directory

دورانیہ ششماہی

سال اشاعت ۲۰۱۵ء خزان شمارہ نمبر ۳۳

تعداد ۲۵۰

سرورق شہزاد احمد

کمپوزر اور ڈیزائنر: ابتِ یوسف و محمود

ناشر جامعہ پشاور

پرنٹر ایم زیڈ پبلشرز، پشاور

ویب سائٹ www.khayaban.pk

ای میل editor@khayaban.pk & badshahmunir@upesh.edu.pk

قیمت ۲۰۰ روپے اندرونی ملک / ۲۰ ڈالر بمع ڈاک خرچ بیرون ملک

اس شمارے میں شامل سارے تحقیقی مضامین مجلس مشاورت / ایڈیٹوریل بورڈ کے اراکین سے منظور کروائے گئے ہیں۔

(ادارہ کا کسی بھی مضمون کے نفس مضمون اور مندرجات سے متفق ہونا ضروری نہیں ہے)

مضامین، خطوط، کتابیں برائے تبصرہ اس پتے پر ارسال کریں۔

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری، مدیر خیابان، جامعہ پشاور، خیبر پختونخوا، پاکستان

رابطہ:

فون و فیکس:92-91-5853564 موبائل:92-3005675119

مجلس مشاورت / ایڈیٹوریل بورڈ

ادا ریہ

تحقیق و تنقید اور تلاش و جستجو کے راستے ہمہ وقت مصروفِ عمل رہنے والے جادہ پیمائوں کی محنت و مشقت اور جد وجہد و ریاضت کے منتظر رہتے ہیں۔ حق کے متلاشی احقاقِ حق کرتے ہوئے صرف موشگافی کو ہی سب کچھ نہیں سمجھتے بلکہ ایک صالح معاشرے کی تعمیر معاونت کرتے ہوئے تحقیق کے عمل کو ایک طرزِ زیست سے بھی جوڑتے ہیں۔ کب کون کس سلیقہ مندی کے ساتھ آگے آیا اور اپنے قلم کی جولانیاں دکھاتے ہوئے اپنی ذہنی اور فکری مساعی سے روشنی کا سامان کیا۔ خیابان کے یہ راستے ہر ایک کے لیے کھلے ملیں گے۔

خیابان کا نیا شمارہ آپ کی خدمت میں پیش ہونے جارہاہے۔ یہ مجلہ آن لائن بھی مکمل یونی کوڈ دستیاب ہو گا۔ اردو کا یہ تحقیقی مجلہ نئے دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہے۔ اس ضمن میں کوشش یہ رہی ہے کہ اردو میں تحقیق کی روایات کو خالص علمی انداز میں آگے بڑھاتے ہوئے عملی اقدامات کیے جائیں۔ اس سلسلے میں ایک قرطاس کار یعنی سٹائل شیٹ پر کام ہو رہاہے جسے عنقریب آپ کی خدمت میں پیش کیا جائے گا۔ اس حوالے سے دنیا کی دیگر بڑی زبانوں میں ہونے والی تحقیق اور ان زبانوں کے سٹائل شیٹ کو مد نظر رکھا جارہاہے۔ اس سلسلے میں ہم نے انڈیا کی معروف یونیورسٹیوں، جہاں اردو کی تدریس ہو رہی ہے، سے بھی مشاورت کی ہے اور ان کے ہاں رائج سٹائل شیٹس کو بھی سامنے رکھاہے۔ اس سٹائل شیٹ کی فراہمی سے اردو میں تحقیق کا طریقہ کار اور حدود کار کا حتمی تعین ہو گا اور تحقیق یکساں معیار پر پرکھی جاسکے گی۔

خیابان آپ کی تحقیق کو دنیا تک پہنچانے کا ذریعہ ہے۔ ہمیں اپنے مقالات بروقت ارسال کریں، معیاری تحقیق کے حامل مقالہ جات ریفری کرنے کے بعد شائع کیے جائیں گے۔ مقالہ کے لیے سرورق کی پشت پر ہدایات درج کر دی گئی ہیں جن پر عمل پیرا ہو کر مقالے کو تحقیقی اصولوں کے مطابق اور خیابان میں قابل اشاعت بنایا جاسکتاہے۔ آپ کا مقالہ جونہی بذریعہ برقی ڈاک موصول ہو گا آپ کو مقالے کے قابل اشاعت ہونے اور ریفری کی رپورٹ سے بھی از خود بذریعہ سافٹ ویئر آگاہ کر دیا جائے گا۔

تبصرے کے لیے ہمیں اپنے حالیہ کتب ارسال فرمائیں اور خیابان کی بہتری کے لیے اپنی آراء بذریعہ خط، ای میل ہمیں ضرور بھیجیں تا کہ ہم اپنے معیار کو خوب سے خوب تر بنا سکیں۔

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

مدیر خیابان

فلسفہ اقبال میں اجتہاد کے معانی

ڈاکٹر محمد وسیم انجم

ABSTRACT

Iqbal's philosophy throws light on the literal and technical meaning of Ijtihad and Allama Iqbal has discussed it in detail after defining the types of Ijtihad and he also presented the maintain levels of Ijtihad. After the fall of Bughdad, restriction made in the way of Ijtihad for Fiqh are also discussed and at the end, the importance and need of Ijtihad is evaluated in the prospects of Iqbal's philosophy and explained that how it can be applied. After evaluating the research paper in writing form, foot notes and bibliography have also been given at the end.

اجتہاد کے لغوی معنی کوشش کرنا اور غور وخوض سے کسی مسئلے کو حل کرنے کے ہیں۔ قرآن، حدیث اور علماء ماضی کے اجماعی فیصلے سے فروعی مسئلوں کو حل کرنا اور نئی بات پیدا کرنا اجتہاد کہلاتا ہے(۱)۔ غلام احمد پرویز کے مطابق یہ تصور(۲) قرآن کریم کی اس آیہ جلیلہ سے مستنبط ہے جس میں کہا گیا ہے وَالَّذِینَ جَاهَدُوا فِینَالَنَهدِیَنَّهُم سُبُلَنَا(۳) جو لوگ ہماری متعین کردہ منزل تک پہنچنے کے لئے پوری پوری کوشش کرتے ہیں، ہم انہیں اس منزل تک پہنچنے کے لئے راستے دکھادیتے ہیں۔ اس کی تشریح نبی کریمؐ کی ایک حدیث مبارکہ سے ملتی ہے۔ روایت ہے کہ جب حضرت معاذؓ کو یمن کا گورنر مقرر کیا گیا تو رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے ان سے پوچھا کہ وہ معاملات کے فیصلے کس طرح کریں گے۔ انہوں نے جواب میں کہا کہ میں تمام امور کے فیصلے کتاب اللہ کے مطابق کروں گا۔ اس پر رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے فرمایا کہ اگر کسی معاملہ میں کتاب اللہ سے راہنمائی نہ ملے تو پھر؟ اس کے جواب میں حضرت معاذؓ نے کہا کہ ایسی صورت میں، میں رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کے نظائر (حدیث) کی طرف رجوع کروں گا۔ مکرر ارشاد ہوا کہ اگر اس باب میں یہ نظائر بھی خاموش ہوں تو؟ تو میں اپنے اجتہاد سے فیصلہ دوں گا''۔ یہ تھا حضرت معاذؓ کا جواب(۴)۔ حضرت معاذ بن جبلؓ جو جلیل القدر صحابی، فقیہہ، بدر، اُحد، خندق کے غزوات میں شریک رہے(۵)۔ حدیث معاذؓ اور مذکورہ آیت پر ہی علامہ اقبال نے اجتہاد کی بنیاد رکھی ہے(۶)

ڈاکٹر محمد خالد مسعود اپنی کتاب ''اقبال کا تصور اجتہاد'' میں اجتہاد کی اصطلاحی تعریف کے ضمن میں علامہ شوکانی کے بارے میں لکھتے ہیں کہ انہوں نے جہاں ''وسع'' (۷) کا لفظ استعمال کیا ہے وہاں دوسروں نے ''طاقۃ'' (۸) اور ''جھد'' (۹) کو لیا ہے۔ علامہ شوکانی ''استنباط'' کے طریقے سے کسی شرعی عملی حکم تک پہنچنا بتاتے ہیں کیونکہ انہوں نے ''استنباط'' کی قید سے اس کو متعین کرنے کی کوشش کی ہے اور ''استنباط'' کی اصطلاح زیادہ متعین ہے(۱۰)۔ مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ روایتی تعریفات میں لغوی معانی سے قریب تر رہتے ہوئے اسے فقہ کے دائرہ کار میں محدود رکھنے کی کوشش کی گئی ہے(۱۱)۔ علامہ شوکانی نے مذاہب اربعہ اور اس کے متعلق جو رائیں قائم کی ہیں ان سب کا ذکر علامہ اقبال نے اپنے خطبے الاجتہاد فی الاسلام میں کر دیا ہے۔

اجتہاد کی اقسام:

اقبال اجتہاد صحابہؓ کی دو قسمیں تجویز کرتے ہیں۔ امر واقعی اور امر قانونی۔ قانونی امور میں وہ آئندہ نسلوں کو صحابہ کرامؓ کی ذاتی تعبیرات کا مقلد نہیں ٹھہراتے لیکن امر واقعی میں وہ صحابہؓ کے اقوال کو سند تسلیم کرتے ہیں کیونکہ ان کا تعلق صحابہؓ کے دور سے ہے (۱۲) ۔ علامہ اقبال صحابہؓ کے "امر واقعی" اور "امر قانونی" پر فیصلوں میں تمیز کا بنیادی اصول پیش کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

"میری رائے میں یہ ضروری ہے کہ اس سلسلے میں امر واقعی سے متعلق فیصلے اور امر قانونی سے متعلق فیصلے میں تمیز کی جائے"(۱۳)۔

علامہ اقبال اس اصول کی وضاحت میں فرماتے ہیں:

In the former case, as for instance, when the question arose whether the two small Suras known as " 'Muavazatain' formed part of the Quran or not, and the bound by their decision. Obviously because the (companions alone were in a position to know the fact" (14

"اول الذکر معاملے (امر واقعی) میں مثلاً جب یہ مسئلہ پیدا ہوا کہ کیا 'معوذتین' (۱۵) نام کی دو چھوٹی سورتیں قرآن کا حصہ ہیں یا نہیں اور صحابہؓ نے متفقہ طور پر فیصلہ دیا کہ وہ قرآن کا حصہ ہیں تو ہم ان کے فیصلے کے پابند ہیں۔ بدیہی طور پر، کیونکہ اس معاملے میں صرف صحابہؓ اس حیثیت میں تھے کہ انہیں اس کا علم ہوتا" (۱۶)۔

اس کے بعد علامہ دوسرے معاملے "امر قانونی" کے بارے میں جو اصول بیان کرتے ہیں وہ کرخی (۱۷) کے مطابق ہے۔ کرخی بھی صحابہؓ کے اقوال کو حجت نہیں مانتے چنانچہ کرخی کا کہنا ہے:

"صحابہؓ کا طریق انہیں باتوں میں حجت ہے جن میں قیاس سے کام نہیں چلتا۔ جن معاملات میں قیاس سے کام لیا جا سکتا ہے ان میں ہم اسے حجت نہیں ٹھہرائیں گے۔" (۱۸)

اگر کسی معاملہ میں صحابہؓ نے بالاتفاق کوئی فیصلہ دیا ہو تو کیا وہ فیصلہ آنے والی نسلوں کے لئے بھی قطعی ہو گا؟ اقبال کے نزدیک یہاں یہ جاننا ضروری ہے کہ یہ فیصلہ فقہی ہے یا اس کا تعلق کسی واقعہ کے تعین سے ہے۔ اگر اس کا تعلق واقعیت سے ہے تو صحابہؓ کا فیصلہ قطعیت رکھے گا، لیکن اس کی فقہی ہونے کی صورت میں سوال اس کی تعبیر کا رہ جاتا ہے اور یہ ظاہر ہے کہ بعد کی نسلوں کے لئے صحابہؓ کا فتویٰ قطعیت نہیں رکھ سکتا۔ اب اگر یہ کہا جائے کہ مجلس قانون ساز سے تعبیر میں بھی خطا ہو سکتی ہے اور اس کا کس طرح ازالہ ہو گا تو جواب یہ ہے کہ علماء مجالس کی راہنمائی کریں گے البتہ ان کی کوئی علیحدہ جماعت نہیں ہو گی (۱۹)۔

اقبال کے ہاں اجتہاد کے درجے

حضرت علامہ فرماتے ہیں کہ فتوحات اسلامی کے ساتھ ساتھ نئے مسائل نے سر اٹھایا۔ چنانچہ فقہاء نے خوب محنت صرف کی۔ ضابطے اور قاعدے مرتب کئے۔ مسائل کے حل تجویز کئے جو ہوتے ہوتے چند مستقل مذاہب کی صورت میں متعین ہو گئے۔ علامہ کی رائے میں ان فقہی مذاہب کے یہاں اجتہاد کے تین درجے ہیں (۲۰)۔

ا۔ تشریح یا قانون سازی میں مکمل آزادی، لیکن جس سے عملاً صرف موسسین مذاہب ہی نے فائدہ اٹھایا۔

ب۔ محدود آزادی جو کسی مخصوص مذہب، فقہ کی حدود کے اندر ہی استعمال کی جا سکتی ہے۔

ج۔ وہ مخصوص آزادی جس کا تعلق کسی ایسے مسئلے میں جسے موسسین مذاہب نے جوں کا توں چھوڑ دیا ہو، قانون کے اطلاق سے ہے (۲۱)۔

یہاں علامہ کہتے ہیں کہ انہوں نے اپنی بحث شق اول تک محدود رکھی۔ اسی ضمن میں حضرت علامہ وضاحت کرتے ہیں کہ علمائے سنت والجماعت اصول اور نظریے کے طور پر تو اس امر کے قائل ہیں کہ اجتہاد ہونا چاہیے مگر انہوں نے اس ضمن میں شرائط ایسی عائد کر رکھی ہیں جن کا پورا کرنا اگر ناممکن نہیں تو محال ضرور ہے۔ یہاں حضرت علامہ بعض مستشرقین کی رائے یا الزام کی تردید کرتے ہیں کہ اجتہاد کی راہ ترکوں کے اثر سے بند ہوئی۔ حضرت علامہ وضاحت

کرتے ہیں کہ ترکوں کا اثر شروع ہونے سے قبل حرکت فقہ میں جمود رونما ہو چکا تھا۔ بہر حال حضرت علامہ کے نزدیک فقہ و اجتہاد کے باب میں جو بندش در آئی، اس کے کچھ اسباب بھی تھے۔(۲۲)

"علماء ہمیشہ اسلام کے لئے ایک قوت عظیم کا سرچشمہ ہیں لیکن صدیوں کے مرور کے بعد خاص کر زوال بغداد کے زمانے سے وہ بے حد قدامت پرست بن گئے اور آزادیٔ اجتہاد کی مخالفت کرنے لگے۔"(۲۳)

دورِ ملوکیت میں اجتہاد

ملوکیت کے عروج میں افراد کی حریت سوخت ہو گئی۔ تحقیق و اجتہاد کے دروازے بند ہو گئے۔ اس سے عجمی افکار اور غیر اسلامی طرزِ زندگی نے اسلام کے افکار کی طرف سے غفلت پیدا کر دی۔ ملوکیت وہ چیز ہے جو سیاست اور انقلابی معیشت پر ہی اثر انداز نہیں ہوتی بلکہ عقل و ہوش اور رسم و رہ سب دگرگوں ہو جاتے ہیں۔ غرضیکہ اسلام کے انقلاب کو ملوکیت کھا گئی ظالم اور مستبد سلاطین "ظل اللہ" بن گئے اور علماء سُو، فقیہ اور فتویٰ فروش بن کر ان کے آلہ کار ہو گئے۔ جس طرح رومۃ الکبریٰ کے شہنشاہ دیوتا بن گئے تھے، جن کی پوجا رعیت کے ہر فرد پر لازم تھی۔ اسی طرح مسلمان سلاطین علماء سے بھی سجدے کرانے لگے اور علماء سے یہ فتویٰ حاصل کر لیا کہ یہ سجدۂ تعظیمی ہے، سجدۂ عبادت نہیں۔ یہ سلاطین خلفاء بن کر رسولؐ کی جانشینی کا دعویٰ کرتے تھے جو راستہ چلتے ہوئے بھی اصحاب سے دو قدم آگے نہ چلتے تھے اور محفل میں اپنی آمد کے وقت تعظیماً اصحاب کو کھڑا ہونے سے منع کرتے تھے۔(۲۴)

خود طلسم قیصر و کسریٰ شکست

خود سر تخت ملوکیت نشست

تا نہال سلطنت قوت گرفت

دین او نقش از ملوکیت گرفت

از ملوکیت نگہ گردد دگر

عقل و ہوش و رسم و رہ گردد دگر (۲۵)

ڈاکٹر محمد یوسف گورایہ کا کہنا ہے کہ دورِ ملوکیت میں فقہ سازی کے لئے کچھ فقہاء درپیش مسائل پر غور کر کے اجتہاد کرتے۔ وہ اپنے اجتہاد کو بادشاہ وقت کی خدمت میں پیش کرتے۔ یہ فقہاء بادشاہ کے معتمد علیہ ہوتے تھے۔ بادشاہ ان کے اجتہاد کی توثیق کر دیتا۔ اس طرح فقہ مرتب ہو جاتی۔ فقہ سازی کے اس عمل میں صرف ان فقہاء کو اجازت ہوتی جو بادشاہ کے معتمد علیہ اور نامزد کردہ ہوتے تھے۔ اس زمانے کے تمام فقہاء کو فقہ سازی کے عمل میں سرکاری طور پر شریک نہیں کیا جاتا تھا اور نہ ان سے رائے لی جاتی تھی۔ وہ اپنے طور پر اگر کوئی اجتہاد کرتے تو اسے قبول نہیں کیا جاتا تھا اور نہ اسے ملکی قانون کا درجہ حاصل ہوتا تھا(۲۶)۔ علامہ اقبال نے اس سلسلے میں جو اصول وضع کئے وہ اس طرح کے ہیں:

"بطور اساس ریاست اسلام ہی وہ عملی ذریعہ ہے جس سے ہم اس مقصد میں کہ توحید کا یہ اصول ہماری حیات عقلی اور جذباتی میں ایک زندہ عنصر کی حیثیت اختیار کر لے، کامیاب ہو سکتے ہیں۔ اس اصول کا تقاضا ہے کہ ہم صرف اللہ کی اطاعت کریں، نہ کہ ملوک و سلاطین کی۔ پھر چونکہ ذات الٰہیہ ہی فی الحقیقت روحانی اساس ہے زندگی کی، لہٰذا اللہ کی اطاعت فطرت صحیحہ کی اطاعت ہے۔ اسلام کے نزدیک حیات کی یہ روحانی اساس ایک قائم و دائم وجود ہے جسے ہم اختلاف اور تغیر میں جلوہ گر دیکھتے ہیں۔ اب اگر کوئی معاشرہ حقیقت مطلقہ کے اس تصور پر مبنیٰ ہے تو پھر یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنی زندگی میں ثبات اور تغیر دونوں خصوصیات کا لحاظ رکھے۔ اس کے پاس کچھ تو اس قسم کے دوامی اصول ہونا چاہئیں جو حیات اجتماعیہ میں نظم و انضباط قائم رکھیں، کیونکہ مسلسل تغیر کی اس بدلتی ہوئی دنیا میں ہم اپنا قدم مضبوطی سے جما سکتے ہیں تو دوامی ہی کی بدولت۔ لیکن دوامی اصولوں کا یہ مطلب تو ہے نہیں کہ اس سے تغیر اور تبدیلی کے جملہ امکانات کی نفی ہو جائے۔ اس لئے کہ تغیر وہ حقیقت ہے جسے قرآن پاک سے اللہ تعالیٰ کی ایک بہت بڑی آیت ٹھہرایا ہے۔ اس صورت میں تو ہم اس شے کو جس کی فطرت ہی حرکت ہے،

حرکت سے عاری کر دیں گے۔ اصول اول کی تائید تو سیاسی اور اجتماعی علوم میں یورپ کی ناکامیوں سے ہو جاتی ہے۔ اصول ثانی کی عالم اسلام کے پچھلے پانچ سو برس کے جمود سے، جو اگر ٹھیک ہے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ اسلام کی ہیئت ترکیبی میں وہ کون سا عنصر ہے جو اس کے اندر حرکت اور تغیر قائم رکھتا ہے؟ اس کا جواب ہے اجتہاد!'' (۲۷)۔

فلسفہ اقبال اور اجتہاد:

اقبالیات اور اسلامی فقہ کے ماہر ڈاکٹر محمد خالد مسعود نے اپنی کتاب "Iqbal's Reconstruction of Ijtihad" میں طویل بحث کی ہے اور علامہ اقبال کے اولین مضمون "The Idea of Ijtihad" کی تکمیل کا امکانی سال ۱۹۲۴ء قرار دیا ہے (۲۸)۔ خوش قسمتی سے چوہدری محمد حسین کے نام علامہ اقبال کے مکتوب محررہ ۱۸ اگست ۱۹۲۴ء میں اس مقالے کی تکمیل کی تاریخ تقریباً طے ہو جاتی ہے:

''مضمون اجتہاد آج ٹائپ ہو کر تیار ہو گیا ہے۔ ۳۲ ٹائپ شدہ صفحات ہیں۔'' (۲۹)

علامہ نے اجتہاد کے ضمن میں ایک حقیقی مسئلے پر گفتگو کی ہے اور ترکی کے مسئلہ خلافت کو بطور مثال پیش کیا ہے۔ کیا خلافت ایک شخص کی ہونی چاہیے یا یہ منصب ایک گروہ، منتخب اسمبلی کے سپرد بھی کیا جا سکتا ہے؟ علامہ اس ضمن میں ترکی کے اجتہاد یعنی اسمبلی کی خلافت کے حامی ہیں۔ بقول محمد سہیل عمر ترکی نے یہ فیصلہ مغربِ جدید کی جمہوریت یاری پبلکن فکر کی نقالی میں کیا تھا (۳۰) حالانکہ ترکی اور اقبال نے مغربِ جدید کی نقالی کا ذکر نہیں کیا بلکہ علامہ نے ترکی کی خلافت کو زیادہ واضح کرنے کے لئے ابنِ خلدون کے تین نظریات پیش کئے ہیں (۳۱) (ا) خلافت ایک امر شرعی ہے، لہٰذا اس کا قیام واجب ہے۔ (ب) خلافت کا تعلق ضرورت اور مصلحت سے ہے اور (ج) یہ کہ اس کی سرے سے ضرورت ہی نہیں۔ ان تینوں نظریوں کا حوالہ دینے کے بعد علامہ اقبال نے یہ رائے ظاہر کی ہے کہ ترکی کا موجودہ فکری رجحان پہلے نظریئے سے ہٹ کر دوسرے کی طرف آ گیا ہے (۳۲)۔ علامہ اقبال کی رائے میں تمام دنیا بین الاقوامی نصب العین کی طرف تیزی سے بڑھ رہی ہے۔ اس قسم کے واضح تصور کی جھلک ہمیں ترکی کے مشہور و معروف قومی شاعر ضیاءؔ کے کلام میں نظر آتی ہے۔ یاد رہے کہ ضیاء کی شاعری نے ترکی کے جدید افکار کی تشکیل میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ ضیاء کی رائے میں حقیقتاً موثر سیاسی اتحاد صرف اسی وقت جنم لے سکتا ہے جبکہ تمام مسلمان ممالک پہلے خود مختار اور مضبوط بن جائیں۔ اقبال ضیاء کے اس نظریئے سے متفق ہو کر کہتے ہیں:

''فی الحال ہر ایک مسلمان قوم کو اپنے من کی گہرائی میں غوطہ زن ہو کر کچھ عرصے کے لئے اپنی نگاہ اپنی ذات پر مرتکز کر دینی چاہئے یہاں تک کہ وہ سب طاقتور ہو کر جمہوری سلطنتوں کے زندہ خاندان کی تشکیل کر سکیں۔ مجھے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خدا تعالیٰ آہستہ آہستہ ہم پر یہ حقیقت منکشف کر رہا ہے کہ اسلام نہ تو قومیت پر مبنی ہے اور نہ ہی یہ شہنشاہیت پر منحصر ہے بلکہ یہ ایک عالمگیر مجلسِ اقوام ہے جو مصنوعی حدود اور نسلی امتیازات کو صرف تعارف کی سہولت کے لئے تسلیم کرتی ہے۔ یہ اپنے ارکان کے سماجی افق کو محدود نہیں کرتی۔'' (۳۳)

اس اقتباس سے معلوم ہوتا ہے کہ اقبال اسلام کی آفاقی تعلیمات پر پختہ یقین رکھتے ہیں۔ چونکہ ترکوں کے سیاسی اور مذہبی نظریات پر ضیاء کی شاعری نے بھی کافی اثر ڈالا ہے۔ اس لئے علامہ اقبال ضیاء کے مختلف تصورات کو بیان کرنا بے جا نہیں سمجھتے۔ ضیاء کے نظریہ خلافت پر روشنی ڈالنے کے بعد وہ اس کے دوسرے اہم نظریئے کا ذکر کرتے ہیں۔ ضیاء کے خیال میں نماز اور قرآن ترکی زبان میں پڑھے جانے چاہئیں تاکہ ترک اپنی مادری زبان کی وساطت سے انقلاب آفرین اور اہم مذہبی افکار سے بخوبی آگاہ ہو سکیں۔ اقبال کو ضیاء کے اس نظریئے سے اتفاق نہیں۔ وہ ضیاء کے اس تصور کو نیا خیال نہیں کرتے۔ ضیاء کا تیسرا اہم نظریہ عورتوں کی مساوات سے متعلق ہے۔ وہ مرد و زن کی مساوات کا قائل ہے۔ اس مقصد کے لئے وہ اسلام کے عائلی قوانین میں بنیادی تبدیلیوں کا خواہش مند ہے۔ اس کی رائے میں جب تک عورت کے ساتھ عدل و انصاف سے کام نہ لیا جائے اس وقت تک سماجی اور قومی زندگی میں رعنائی پیدا نہیں ہو سکتی۔ اس لئے وہ تینوں چیزوں یعنی طلاق، خلع اور وراثت کی مساوات کو ناگزیر سمجھتا ہے۔ اقبال کے خیال میں ضیاء کو اسلام کے عائلی قوانین سے پوری واقفیت معلوم نہیں ہوئی۔

اس لئے وہ خلع کے بارے میں غلط فہمی کا شکار ہو گیا ہے۔ اسی طرح وہ وراثت کے قرآنی حکم کے معاشی مفہوم کو نہیں سمجھ سکا۔ وراثت کی عدم مساوات عورت کی کمتری کی بنا پر نہیں بلکہ یہ اُس کے معاشی فوائد کے پیش نظر ہے۔

علامہ اقبال ترکوں کی جدت پسندی، آزادی خواہی اور ذہنی بیداری کی بے حد تعریف کرتے ہیں کیونکہ موجودہ دور کی مسلمان قوموں میں سے صرف ترکی قوم نے اجتہاد کی ضرورت کو محسوس کیا ہے۔ دیگر اسلامی ممالک تقلید پرستی کے مرض میں مبتلا ہیں لیکن ترکی اپنی اجتماعی زندگی کی توسیع و ترقی کے لئے نئے اقدار کی تشکیل میں مصروف ہے۔ اس کے لئے ترکی کی ایک جماعت نیشنلسٹ پارٹی اور دوسری جماعت اصلاحِ مذہب نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ علامہ اقبال ان سیاسی جماعتوں کا موازنہ کرنے کے بعد مسئلہ خلافت پر رائے زنی کرتے ہیں۔ اس فقہ کے مطابق مسندِ خلافت پر فردِ واحد بیٹھ سکتا ہے (۳۴)۔ اس کے برخلاف اہل ترکیہ یہ کہتے ہیں کہ اسلامی تعلیمات کی روح کے مطابق خلافت بہت سے اشخاص یا منتخب اسمبلی کو سونپنی چاہیے۔ اقبال ترکوں کی اس رائے سے اتفاق کرتے ہوئے کہتے ہیں۔ (۳۵)

"The republican form of government is not only thoroughly consistent with the spirit of Islam, but has also become a necessity in view of the new forces that are set in the world of Islam" (36).

"اس لئے کہ ایک تو جمہوری طرز حکومت اسلام کی روح کے عین مطابق ہے۔ ثانیاً اگر ان قوتوں کا بھی لحاظ رکھ لیا جائے جو اس وقت عالمِ اسلام میں کام کر رہی ہیں، تو یہ طرزِ خصوصیت اور بھی ناگزیر ہو جاتا ہے۔" (۳۷)

برصغیر کی تقسیم سے پہلے جمہوریت اور اسمبلی کی جو شکل تھی اس کے اجتہادی اختیار کے سلسلے میں ۱۹۰۶ء کے ایرانی دستور کے مطابق "دنیاوی امور سے واقف علمائے مذہب کی ایک علیحدہ کمیٹی بنادی گئی تھی، جسے مجلس کے عمل قانون سازی کی نگرانی اور دیکھ بھال کا اختیار تھا۔ اقبال کہتے ہیں:

"۱۹۰۶ء کے ایرانی دستور میں تو اس امر کی گنجائش رکھ لی گئی ہے کہ جہاں تک امور دینی کا تعلق ہے ایسے علماء کی جو معاملات دینوی سے بھی واقف ہیں ایک الگ مجلس قائم کر دی جائے تا کہ وہ 'مجلس' کی سرگرمیوں پر نظر رکھے۔ یہ چیز بجائے خود بڑی خطرناک ہے، لیکن ایرانی نظریۂ دستور کا تقاضا کچھ ایسا ہی تھا، کیونکہ اس نظریئے کی رو سے بادشاہ کی حیثیت اس سے زیادہ نہیں کہ امام غائب کی عدم موجودگی میں جو اس کا حقیقی وارث ہے ملک کی حفاظت کا ذمہ دار ٹھہرے، رہے علماء سو بحیثیت نائبین امام ان کا حق ہے کہ قوم کی ساری زندگی کی نگرانی کریں۔" (۳۸)

علامہ اقبال کی فکر کا یہ پہلو بڑی دوررس اہمیت کا حامل ہے، بالخصوص ایک ایسے دور میں جبکہ پاکستان کی ملتِ اسلامیہ جمہوریت کے حصول اور جمہوری اداروں کی بحالی کے لئے سرتوڑ کوشش میں مصروف ہے۔ علامہ اقبال کا یہ واضح موقف ان کی طرف سے عوامی جمہوریت کی بے لاگ حمایت، منتخب افراد پر اُن کا یہ پختہ اعتماد ہمارے لئے روشنی کے مینار کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس ضمن میں انہوں نے اسلامی ممالک کے نظام تعلیم کی اصلاح پر بھی توجہ دلائی ہے تا کہ اہل سیاست اور عام تعلیم یافتہ مسلمان اسلام کی روح کو بہتر طور سے سمجھنے کے قابل ہو سکیں۔ اُن کے الفاظ یہ ہیں:

"حنفی ممالک میں اس تجربے کو دہرایا بھی جائے تو وہ محض عارضی اور وقتی ہونا چاہیے۔ علماء کو خود مجلس آئین ساز کا اہم اور مرکزی عنصر ہونا چاہئے تا کہ قانونی مسائل پر آزادانہ مباحث کی معاونت و رہنمائی کر سکیں۔ غلط تشریحات کو روکنے کا موثر علاج صرف یہی ہے کہ اسلامی ممالک میں قانون کے رائج الوقت نظام تعلیم کی اصلاح کی جائے، اس کا دائرہ وسیع کیا جائے اور اس کی تحصیل کے ساتھ جدید اصولِ قانون کا گہرا مطالعہ بھی شامل کر دیا جائے۔" (۳۹)

برصغیر پاک و ہند کی تقسیم سے پہلے جمہوری صورت حال کے پیش نظر علامہ اقبال نے فرمایا:

"ہندوستان میں البتہ یہ امر کچھ آسان نہیں کیونکہ ایک غیر مسلم مجلس کو اجتہاد کا حق دینا شاید کسی طرح ممکن نہ ہو۔" (۴۰)

پاکستان کے معرضِ وجود میں آنے کے بعد علامہ اقبال کے اصولوں اور تجاویز کی روشنی میں کئی اداروں کو منظم کرنے کی کوشش کی گئی اور اس جدوجہد کے نتیجے میں جامعہ اسلامیہ بہاولپور، علماء اکیڈیمی لاہور، اسلامی نظریاتی کونسل قائم ہوئیں۔ ادارہ سازی کی یہ کوششیں تقسیم سے پہلے جاری تھیں۔ یہ کہنا مشکل ہے

کہ علی گڑھ، پٹھان کوٹ، بہاولپور، لاہور اور اسلام آباد کے تقسیم سے پہلے اور بعد کے جملہ ادارے اپنے نصابات اور تنقیدی نقطۂ نظر کے اعتبار سے علامہ اقبال کی توقعات کو کسی حد تک پورا تو نہیں کر سکے لیکن انہوں نے ایک بنیاد فراہم کر دی ہے لیکن ضرورت اس امر کی ہے کہ علامہ اقبال کے وضع کردہ اصولوں کے مطابق بھرپور طریقے سے کام کا آغاز کرتے ہوئے دینی علوم کی تدوینِ نو کا کام جدید تعلیم یافتہ طبقے سے شروع کیا جائے اور تمام تر توجہ اسلامی علوم میں تدریسِ عامہ، نوجوانوں کی اسلام کے بنیادی مسائل سے آگاہی اور اخلاقی اور روحانی اقدار کو معاشرے کے وسیع ترکینوس میں یہ عمل بیک وقت کئی اطراف سے شروع کیا جائے۔

اول سکولوں اور کالجوں میں روایتی فقہی دبستانوں کے جامد تصورات کی جگہ تنقیدی نقطۂ نظر کی مناسب حوصلہ افزائی کرتے ہوئے اسلامیات کے مروجہ نصاب کو جدید تقاضوں کے عین مطابق علامہ اقبال کی تعلیمات کی روشنی میں تیار کر کے نئی ابھرتی ہوئی نسل کو دینی علوم سے آشنا کیا جائے۔ نئی نسل کی تربیت کے ساتھ ساتھ فوری نتائج کے حصول کے لئے ان اکابر ملت کی تعلیم و تربیت انتہائی ضروری ہے جو پارلیمنٹ یا سینٹ کے نمائندوں کو قانون کے جدید ترین نظامات کے علاوہ اسلامی اصولِ فقہ اور مسلمانوں کے دستوری معاملات سے کماحقہ آشنا کرنے کے لئے کوئی جامع منصوبہ تیار کیا جائے۔ تعلیم و تعلم کا یہ سلسلہ اسلامک ریسرچ انسٹی ٹیوٹ اور علماء کونسل جیسے اداروں سے بھی لیا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں علامہ اقبال کا ۱۹۳۲ء کا خطبہ صدارت ملاحظہ ہو:

''میں علماء کی اسمبلی کے قیام کا مشورہ دوں گا جس میں مسلمان وکلاء بھی شامل ہوں (جو فقہ سے واقف ہوں) اس کا مقصد حفاظتِ اسلام اور تجدید ہو گا۔ لیکن اس طریقے میں بنیادی اصولوں کی روح قائم رہے اور اس اسمبلی کو دستوری سند حاصل ہو۔ اس قسم کی اسمبلی کا قیام اسلامی اصولوں کو سمجھنے میں بڑا مددگار ثابت ہو گا۔'' (۴۱)

علامہ اقبال کے بیان کردہ اسلامی اصولوں کو سمجھنے کے لئے اسلامی ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، اقبال اکادمی، بزمِ اقبال، علماء کی کونسل اور اسی طرز پر دوسرے مراکز اپنی بساط کے مطابق کام کر رہے ہیں اور جامعات میں بھی اسلامی فقہ کے شعبے قائم کئے جا رہے ہیں جس میں انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی اور علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں جبکہ دیگر جامعات میں بھی اسلامی فقہ کی تشکیلِ جدید کے لئے علامہ اقبال کی توقعات کے مطابق کام جاری و ساری ہے۔

مجلس قانون ساز کے لئے ان اداروں کے نصابات کو علامہ اقبال کی فکر کی روشنی میں از سرِ نو تشکیل دیا جائے تو ایسے لوگ پروان چڑھیں گے جن سے علامہ اقبال کا وہ خواب شرمندہ تعبیر ہو سکے گا جس کے لئے انہوں نے پاکستان کے قیام کو ضروری قرار دیا تھا۔ علامہ اقبال کے نزدیک مسلمانانِ ہند کی جدوجہد کا مقصد محض اقتصادی یا سیاسی فوائد حاصل کرنا مقصود نہیں بلکہ اسلامی فقہ کی روشنی میں قانونِ الٰہی کا نفاذ ہی اصل مقصد تھا اور علامہ اقبال نے اپنی تعلیمات میں اس پر بہت زور دیا ہے:

''اگر ہندوستان (برصغیر) میں مسلمانوں کا مقصد سیاسیات سے محض آزادی اور اقتصادی بہبودی ہے اور حفاظتِ اسلام اس مقصد کا عنصر نہیں ہے، جیسا کہ آج کل کے ''قوم پرستوں'' کے رویئے سے معلوم ہوتا ہے تو مسلمان اپنے مقاصد میں کبھی کامیاب نہ ہوں گے۔'' (۴۲)

علامہ اقبال کے بیان کردہ نظریہ اجتہاد کے مطابق اداروں کو فعال بنانے کی اشد ضرورت ہے۔ اس کام کے لئے تذکرہ بالا ادارے اپنی بساط بھر کوششوں میں مصروف ہیں لیکن کامیابی کے لئے ضروری ہے کہ اقبال کے تجویز کردہ طریق کار کے مطابق عمل پیرا ہوتے ہوئے اسلامی فقہ کے باب اجتہاد کو ملک میں نافذ کیا جائے۔ اقبال کے ہاں اجتہاد صرف علماء تک محدود نہیں اس میں علمائے دین کے علاوہ علمائے قانون اور عوام کے نمائندگان کا شامل ہونا ضروری ہے۔ پاکستان میں اسلامی فقہ کا نفاذ پارلیمانی قانون سازی کی بجائے آرڈی نینس کے ذریعے ہوا۔ تاہم اسلامی فقہ کا نفاذ ہونے کے باوجود نہ معاشرے کی اصلاح ہوئی نہ معیشت کی۔ اس لئے صرف فقہ اسلامی کا نفاذ ہی کافی نہیں، اس پر عمل درآمد بھی ضروری ہے۔

محمد وسیم انجم، اسسٹنٹ پروفیسر (شعبہ اُردو)، وفاقی اردو یونیورسٹی، اسلام آباد

حوالہ جات

۱۔ سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی۔ سید قائم رضا نسیم امروہوی۔ آغا محمد باقر نبیرۂ آزاد۔ مرتبین۔ جدید نسیم اللغات۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز، پبلشرز، لاہور۔ حیدر آباد۔ کراچی۔ اشاعت ہفتم۔ ص ۵۳

۲۔ غلام احمد پرویز۔ اقبال اور قرآن، جلد دوم۔ طلوع اسلام ٹرسٹ گلبرگ ۲، لاہور۔ اشاعت اول۔ اگست ۱۹۸۸ء۔ ص ۱۷۸

۳۔ قرآن مجید: سورۃ العنکبوت: آیت: ۶۹

۴۔ اس حدیث میں دلیل ہے قیاس اور اجتہاد کے حجت ہونے پر مگر جو مسئلہ قرآن و حدیث میں مفصل و مصرح پائے اس میں تقلید کسی امام اور مجتہد کی نہ کرے بلکہ قرآن و حدیث کے موافق عمل کرے کیونکہ مصرحات میں مجتہد کے اجتہاد کو دخل نہیں اور اسی پر آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم نے نہایت خوش ہو کر معاذؓ کو شاباش دی تو معلوم ہوا کہ جب تک مسئلہ قرآن و حدیث میں مفصل اور مصرّح پائے اجتہاد کو دخل نہ دے اور خلاف اس کا اگر کتب مجتہدین میں نکل آئے تو اس سے چشم پوشی کر کے قرآن مجید و حدیث پر عمل کرے نہیں تو نسخ قرآن و حدیث کا اقوال مجتہدین سے لازم آئے گا۔ صورت اس کی یوں سمجھنا چاہئے اور اسی طرح پر عقیدہ رکھنا چاہئے کہ جو مسئلہ قرآن میں مفصل مذکور ہو، اس پر عمل کرنے میں باک و اندیشہ نہ رکھے اور جو قرآن میں مفصل مذکور نہ ہو تو حدیث سے دریافت کرے اور جو حدیث میں بھی صریح بیان نہ ہو تو پیغمبر خدا صلی اللہ علیہ وسلم کے اصحاب کے اجماع سے دریافت کرے کیونکہ حدیث کی رو سے پیروی اجماع صحابہ رضوان اللہ علیہم کی ثابت ہے اگر صحابہؓ نے اس مسئلہ میں اجماع نہ کیا ہو بلکہ اختلاف کیا ہو تو جمہور صحابہؓ کا مسلک اختیار کرے اگر طرفین میں صحابہ برابر ہوں تو خلفائے راشدین اور اجلائے صحابہ جیسے عبداللہ بن عمر اور عبداللہ بن عباس اور عبداللہ بن مسعود کا قول اختیار کرنا بہتر ہے، اگر صحابہؓ سے بھی کچھ اس مسئلے میں منقول نہ ہو تو بہ شرط لیاقت قرآن و حدیث میں غور کر کے اپنی رائے پر عمل کرے اگر اپنی رائے پر بھی اطمینان نہ ہو تو اہل الرائی کے اقوال کو دیکھے خصوصاً آئمہ اربعہ اور دائود ظاہری اور سفیان ثوری اور وکیع اور اوزاعی وغیر ھم کے اقوال کو ان لوگوں کے اقوال میں سے جو قول مناسب اور عمدہ معلوم ہو اس پر عمل کرے اگر اس مسئلے میں احادیث مختلف ہوں تو آئمہ حدیث کو ترجیح دی ہو اس پر عمل کرے، یہی طریقہ ہے محققین سلف کا، مزید دیکھئے:

امام ابو دائود سلیمان بن اشعث سجستانی۔ سُنن ابو دائود شریف، جلد سوم۔ مترجم۔ علامہ وحید الزمان۔ اسلامی اکادمی، اردو بازار۔ لاہور۔ ۱۹۸۳ء۔ ص ۹۵،۹۴

۵۔ ڈاکٹر سید عبداللہ۔ مرتب۔ متعلقات خطباتِ اقبال۔ اقبال اکادمی پاکستان، لاہور۔ اشاعت اول۔ ۱۹۷۷ء۔ ص ۱۳۴

۶۔ محمد احمد خان۔ اقبال اور مسئلہ تعلیم۔ اقبال اکادمی پاکستان، لاہور۔ اشاعت اول۔ ۱۹۷۸ء۔ ص ۳۵۲

۷۔ وسع کے معنی گنجائش، طاقت اور فراخی کے ہیں، دیکھئے: حاجی غلام نبی۔ مولف۔ کامران عربی اُردو لغات۔ اور نٹیل بک سوسائٹی گنپت روڈ، لاہور۔ ت،ن۔ ص ۳۰۵

۸۔ طاقۃ کے معنی گلدستہ اور کپڑے کے تھان کے ہیں، دیکھئے: ایضاً ص ۱۵۷

۹۔ جھد کا مطلب کوشش کرنے کے ہیں، دیکھئے: ایضاً ص ۹۲

۱۰۔ استنباط، نصوص شرعیہ میں غور و فکر کر کے معانی مفاہیم و احکام کا استخراج کرنا ہے، دیکھیئے: محی الدین غازی اجمیری۔ مصطلحات علوم و فنون عربیہ۔ انجمن ترقیٔ اردو پاکستان، بابائے اردو روڈ، کراچی نمبر ا۔ اشاعت اول۔ ۱۹۷۶ء، ۱۹۷۸ء ص ۴۰

۱۱۔ ڈاکٹر خالد مسعود۔ اقبال کا تصور اجتہاد۔ مطبوعات حرمت۔ بینک روڈ راولپنڈی۔ اشاعت اول۔ اپریل ۱۹۸۵ء

۱۲۔ محمد شریف بقا۔ خطباتِ اقبال ایک جائزہ۔ اقبال اکادمی پاکستان، لاہور۔ ۱۹۹۱ء۔ ص ۱۲۷

۱۳۔ ڈاکٹر محمد یوسف گورایہ۔ اقبال اور اجتہاد۔ فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، راولپنڈی، کراچی۔ اشاعت اول۔ ۱۹۸۹ء۔ ص ۲۸

.14 Allama Muhammad Iqbal. The Reconstruction of Religious Thought in Islam. Sh. Muhammad Ashraf, Kashmiri Bazar, Lahore. Reprinted. April 1968. P.175

۱۵۔ معوّذتین کی فضیلت میں حدیث مبارکہ ہے: "عامر کے بیٹے عقبہؓ نے کہا رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے فرمایا تم نہیں دیکھتے کہ آج کی رات ایسی آئتیں اُتری ہیں کہ ان کے مثل کبھی نہیں دیکھیں اور وہ قل اعوذ برب الفلق اور قل اعوذ برب الناس ہیں"۔ مزید تفصیلات اور عربی متن کے لئے دیکھیئے: علامہ وحید الزمان۔ مترجم۔ صحیح مسلم شریف مختصر شرح نووی، جلد دوم۔ خالد احسان پبلشرز، لاہور۔ اشاعت اول۔ اپریل ۱۹۸۱ء۔ ص ۲۸۶

۱۶۔ ڈاکٹر محمد یوسف گورایہ۔ اقبال اور اجتہاد۔ ص ۲۸

۱۷۔ عبید اللہ بن الحسین الکرخی۔ معروف فقیہ کرخ میں پیدا ہوئے۔ بغداد میں رہے اور وہیں فوت ہوئے، دیکھیئے: ڈاکٹر سید عبد اللہ ۔ مرتب۔ متعلقات خطباتِ اقبال۔ ص ۱۲۶

۱۸۔ علامہ اقبال۔ تشکیلِ جدید الہیاتِ اسلامیہ۔ مترجم۔ سید نذیر نیازی۔ بزم اقبال۔ کلب روڈ، لاہور۔ اشاعت سوم۔ مئی ۱۹۸۶ء۔ ص ۲۷۰

۱۹۔ سید وحید الدین۔ فلسفۂ اقبال خطبات کی روشنی میں۔ نذیر سنز پبلشرز، اُردو بازار، لاہور۔ ۱۹۸۹ء۔ ص ۱۰۶

۲۰۔ پروفیسر محمد منور۔ قرطاسِ اقبال۔ اقبال اکادمی پاکستان۔ اشاعت اول۔ ۱۹۹۸ء۔ ص ۱۴۸

۲۱۔ علامہ اقبال۔ تشکیلِ جدید الہیاتِ اسلامیہ۔ مترجم۔ سید نذیر نیازی۔ ص ۲۲۹

۲۲۔ پروفیسر محمد منور۔ قرطاسِ اقبال۔ اقبال اکادمی پاکستان۔ اشاعت اول۔ ۱۹۹۸ء۔ ص ۱۴۸

۲۳۔ گوہر نوشاہی۔ مرتب۔ مطالعہ اقبال۔ بزم اقبال۔ کلب روڈ، لاہور۔ اشاعت دوم۔ مئی ۱۹۸۳ء۔ ص ۴۰۹

۲۴۔ ڈاکٹر خلیفہ عبد الحکیم۔ فکرِ اقبال۔ بزم اقبال، لاہور۔ اشاعت ششم۔ جون ۱۹۸۸ء۔ ص ۲۷۳، ۲۷۴

۲۵۔ احمد سروش۔ مرتب۔ کلیاتِ اقبال فارسی۔ انتشارات کتابخانہ سنائی، ایران۔ ۱۳۶۳ھ بمطابق ۱۹۶۴ء۔ ص ۳۱۵

۲۶۔ ڈاکٹر محمد یوسف گورایہ۔ اقبال اور اجتہاد۔ ص ۵۷

۲۷۔ علامہ اقبال۔ تشکیلِ جدید الہیاتِ اسلامیہ۔ مترجم۔ سید نذیر نیازی۔ ص ۲۲۶، ۲۲۷

.28 Muhammad Khalid Mas'ud. Iqbal's Reconstruction of Ijtihad. Iqbal Academy Pakistan, Islamic Research Institute. 1995. P.89, 90

۲۹۔ غلام قدیر خواجہ ایڈووکیٹ۔ اقبال اور مشرقی تبصرہ بر تذکرہ۔ الفیصل ناشران و تاجران کتب اُردو بازار، لاہور۔ ۱۹۹۶ء۔ ص ۲۵

۳۰۔ محمد سہیل عمر۔ خطباتِ اقبال نئے تناظر میں۔ اقبال اکادمی پاکستان۔ اشاعت اول۔ ۱۹۹۶ء۔ ص ۱۸۹

۳۱۔ علامہ ابن خلدون نے مقدمہ میں خلافت کے موضوع پر کئی فصلیں رقم کی ہیں، دیکھیئے: مولانا عبد الرحمٰن دہلوی۔ مترجم۔ مقدمہ تاریخ ابن خلدون۔ الفیصل ناشران و تاجران کتب، غزنی سٹریٹ، اُردو بازار، لاہور۔ اگست ۱۹۹۳ئ ء۔ ص ۳۸۷ تا ۴۱۲

۳۲۔ علامہ اقبال۔ تشکیل جدید الہیاتِ اسلامیہ۔ مترجم۔ سید نذیر نیازی۔ ص ۲۴۳
۳۳۔ محمد شریف بقا۔ خطباتِ اقبال کا ایک جائزہ۔ ص ۱۲۱
۳۴۔ سید عبد الواحد معینی۔ مرتب۔ مقالاتِ اقبال۔ شیخ محمد اشرف تاجر کتب کشمیری بازار، لاہور۔ اشاعت اول۔ مئی ۱۹۶۳ء۔ ص ۹۸،۹۹
۳۵۔ محمد شریف بقا۔ خطباتِ اقبال ایک جائزہ۔ ص ۱۲۰،۱۲۱
36. Allama Muhammad Iqbal. The Reconstruction of Religious Thought in Islam. P-175
۳۷۔ علامہ اقبال۔ تشکیلِ جدید الہیاتِ اسلامیہ۔ مترجم۔ سید نذیر نیازی۔ ص ۲۴۳
۳۸۔ ایضاً ۲۷۱
۳۹۔ پروفیسر محمد عثمان۔ فکر اسلامی کی تشکیلِ نو۔ سنگ میل پبلی کیشنز چوک اُردو بازار، لاہور۔ اشاعت اول۔ ۱۹۸۵ء۔ ص ۱۹۰،۱۹۱
۴۰۔ علامہ اقبال۔ تشکیل جدید الہیاتِ اسلامیہ۔ مترجم۔ سید نذیر نیازی۔ ص ۲۶۸
۴۱۔ پروفیسر ڈاکٹر محمد طاہر القادری۔ اقبال کا خواب اور آج کا پاکستان۔ سٹوڈنٹس پبلی کیشنز ماڈل ٹاؤن لاہور۔ اشاعت اول۔ مارچ ۱۹۹۶ء۔ ص ۱۴،۱۵
۴۲۔ شیخ عطا اللہ ایم۔ اے۔ مرتب۔ اقبالنامہ، حصہ اول۔ شیخ محمد اشرف تاجر کتب کشمیری بازار لاہور۔ ت،ن۔ ص ۲۰۹

اسلام کے نظام میں اصولِ حرکت۔۔۔ اقبال کی نظر میں

ڈاکٹر رابعہ سرفراز

ABSTRACT

This article is about Iqbal's thoughts on the topic of the principle of movement in the structure of Islam.Iqbal describes that the spirit of man in its forward movement is restrained by forces which seem to be working in the opposite directions and the life moves with the weight of its own past on its back.Iqbal has discussed that in a society like Islam the problem of a revision of old institutions becomes still more delicate and the responsibilty of the reformer assumes a far more serious aspect. Iqbal describes that neither in the foundational principles nor in the structure of our systems,there is anything to justify the present attitude.The article concludes Iqbal's concept to let the Muslim of today appreciate his position ,reconstruct his social life in the light of ultimate principles and evolve out of the hitherto partially revealed purpose of Islam,that spiritual democracy which is the ultimate aim of Islam. #

اسلام نے زندگی کا حرکی نظریہ پیش کرتے ہوئے انسانی اتحاد کی بنیاد فرد کی اہمیت پہ استوار کی ہے۔ اقبال کی رائے میں انسانی اتحاد کی اہم شرط اس حقیقت کا ادراک ہے کہ نوعِ انسانی ایک ہے اور اس کی بنیاد روحانی ہے۔ ظہورِ اسلام کے وقت تہذیبِ انسانیت کی کیفیت ایسی تھی جیسے ایک عظیم تہذیب جس کی تعمیر میں چار ہزار برس صرف ہوئے' انتشار اور تباہی کے دہانے پہ کھڑی ہے۔ نظم و ضبط اور اصول و قوانین کا نشان تک نہ تھا۔ افتراق اور تباہی کا راج تھا۔ ایک

ایسے تمدن کی ضرورت شدت سے محسوس کی جارہی تھی جو انسانیت کو متحد کرنے میں معاون و مددگار ثابت ہوتا اور عرب کی سرزمین پر ایسے تمدن نے اس وقت جنم لیا جب اس کی شدید ضرورت تھی کیونکہ حیاتِ عالم وجدانی طور پر اپنی ضروریات سے باخبر ہوتے ہوئے مشکل حالات میں اپنی سمت کا تعین کرتی ہے۔اسے مذہبی زبان میں پیغمبرانہ الہام کا نام دیا جاتا ہے۔اسلام قدیم تہذیبوں کے اثرات سے پاک ایسی سرزمین میں بسنے والے سادہ لوگوں پر نازل ہُوا جہاں تین براعظم آپس میں ملتے ہیں۔

ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم لکھتے ہیں:

''حیات وکائنات میں روحی ومادی عناصر الگ الگ نہیں ہوسکتے۔روح ہی کا زمانی و مکانی عمل مادہ معلوم ہوتا ہے۔توحید کا تقاضا یہی ہے کہ زندگی کو باہم متغائر اور متخاصم حصوں میں نہ توڑا جائے۔اسلام کے نزدیک مملکت وحدت آفرینی کی کوشش اور روحانیت کو عملی جامہ پہنانے کا ایک وسیلہ ہے۔''(۱)

اسلام ایک ایسا نظام ہے جو انسان کی عقلی اور جذباتی زندگی میں وحدت کا اصول پیش کرتا ہے۔بادشاہوں کی بجائے خدا کی اطاعت کا تقاضا کرتا ہے۔ اسلام کے نزدیک زندگی کی مستقل روحانی بنیاد اپنا اظہار تغیر و تبدل کے ساتھ کرتی ہے۔ایک ایسا معاشرہ جو حقیقت کے اصول کی پابندی کرتا ہے' اپنی زندگی میں ثبات اور تغیر کی خصوصیات کو بخوبی پہچانتا ہے۔اس کی بعض قدریں مستقل اور دوامی جبکہ بعض تغیر و تبدل کی پابند ہیں ۔ قرآن نے تغیر کو خدا کی اہم نشانی قرار دیا ہے۔اہلِ یورپ اس حقیقت کو سمجھنے سے قاصر رہے چنانچہ ان کی معاشرتی زندگی مذہب سے علیحدہ ہوگئی۔اسلام میں حرکت اور تغیر کے اصول کو اجتہاد کا نام دیا گیا ہے۔ جس کے لغوی معنی جدوجہد اور کوشش کرنا ہیں۔اقبال کی رائے میں اجتہاد کی بنیاد اس قرآنی آیت پر استوار ہے جس میں کہا گیا ہے کہ

''جو لوگ ہمارے لیے جدوجہد کریں ہم انھیں رستہ دکھائیں گے۔''(۲)

ایک روایت کے مطابق حضور ﷺ نے حضرت معاذ ابن جبل کو یمن کا حاکم مقرر کرتے ہوئے دریافت کیا کہ اپنے سامنے معاملات کے فیصلے کیسے کروگے ؟انھوں نے جواب دیا کتاب اللہ کے مطابق۔ آپؐ نے دریافت فرمایا اگر کتاب اللہ کوئی رہبری نہ کرے تو ؟ حضرت معاذ نے جواب دیا کہ پھر سنتِ رسول ﷺ کے مطابق۔ آپؐ نے پوچھا کہ اگر سنت رسولؐ سے بھی مسئلہ حل نہ ہو تو؟ حضرت معاذ نے جواب دیا کہ پھر مَیں اپنی کوشش سے کوئی فیصلہ سناؤں گا۔اسلام کے تیز سیاسی پھیلاؤ کی وجہ سے فقہ و قانون کا مطالعہ بھی از حد ضروری ہوگیا تھا۔ فقہی مذاہب نے مجموعی طور پر ''اجتہاد'' کے تین درجے مقرر کیے ہیں ۔اجتہاد مطلق میں تشریح یا قانون سازی میں مکمل آزادی کی بات کی گئی ہے۔اجتہادِ منتسب ایسی محدود آزادی ہے جو کسی خاص فقہی مذہب کی حدود میں استعمال ہوسکے جبکہ اجتہادِ مطلق سے مراد وہ مخصوص آزادی ہے جس کا تعلق ایسے مسئلے سے ہو جسے مذہب کے بانوں نے فیصلے کے بغیر چھوڑ رکھا ہو۔اقبال نے اپنی بحث کا دائرہ محض اجتہادِ مطلق تک محدود رکھا ہے۔

وہ فرماتے ہیں کہ

The theoretical possibility of this degree of Ijtihad is admitted by the Sunnis,but in practice it has always " been denied ever since the establishment of the schools, inasmuch as the idea of complete Ijtihad is hedged round by conditions which are wellnigh impossible of realization in a single individual.Such an attitude seems exceedingly strange in a system of law based mainly on the groundwork provided by the Quran which (embodies an essentially dynamic outlook on life."(3

قانونِ اسلام کن اسباب کے باعث جمود کا شکار ہُوا؟اقبال اس کے مختلف اسباب بتاتے ہیں۔علما دو گروہوں میں تقسیم کر دیے گئے۔قدامت پسندوں نے عقلیت کے حقیقی مفہوم کو سمجھنے میں غلطی کی اور اس تاثر کو فروغ دیا کہ عقلیت انتشار سے بھرپور تحریک کا نام ہے جس سے اسلام کے اجتماعی وجود کو خطرہ ہے۔چنانچہ قدامت پسند علما نے عقلیت کی سرکوبی کے لیے شرعی قوانین میں سختی پیدا کی۔اسلامی دنیا میں خانقاہی تصوف کی نشوونما بھی اس جمود کی ایک وجہ

ہے۔ تصوف میں ظاہر وباطن کے اختلافات پر زور دیا گیااور یہ تعلیمات عام کی گئیں کہ زندگی کے ٹھوس حقائق کوئی وقعت نہیں رکھتے۔ فرد کی زندگی' جماعت اور معاشرہ بھی کسی اہمیت کے حامل نہیں۔ تصوف میں ترکِ دنیا کے تصور کے ساتھ ساتھ اسلام بطور نظامِ مدنیت او جھل ہو تا گیا۔ اعلیٰ دماغی صلاحیتوں کے حامل مسلمان تصوف کی طرف متوجہ ہونے لگے اور اسلامی ریاست کی باگ ڈور جاہل افراد نے سنبھال لی۔ ڈاکٹر جاوید اقبال رقم طراز ہیں کہ

''بقول اقبال ہمارے آج کے علما بھی یہ سمجھنے سے قاصر ہیں کہ کسی قوم کی تقدیر کا انحصار اس بات پر نہیں کہ اسے کسی نہ کسی اصول کے تحت مستقل طور پر منظم رکھا جائے بلکہ اس بات پر ہے کہ قوم کس قسم کی قابل اور طاقتور انفرادی شخصیتیں پیدا کرسکنے کی اہل ہے۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں محض تنظیم ہی پر زور دیا جائے 'فرد کی اہمیت کُلّی طور پر ختم ہو جاتی ہے۔ فرد اپنے گردونواح کے معاشرتی فکر کی دولت تو حاصل کرلیتاہے مگر وہ اپنی فطری اجتہادی روح گنوا بیٹھتا ہے۔ پس اپنی گزشتہ تاریخ کا جھوٹا احترام اور اس کا مصنوعی احیا کسی قوم کے زوال کو نہیں روک سکتے۔ تاریخ کا سبق یہی ہے کہ ایسے نظریات جنھیں کسی قوم نے خود متروک قرار دیا ہو' اس قوم میں کبھی قوت حاصل نہیں کرسکتے۔ کسی قوم کے زوال کو روکنے کے لیے جس قوت کی ضرورت ہے' وہ خود شناس افراد کی پیدائش' پرورش اور حوصلہ افزائی ہے۔''(۴)

زندگی کے گہرے انکشافات اور نئے معیار کی دریافت ایسی شخصیات ہی کی مرہونِ منت ہے۔ ایسے انکشافات جن کی روشنی میں ہمیں یہ ادراک ہو سکے کہ ہمارے گردونواح دائمی نہیں ہیں بلکہ انھیں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ اقبال کہتے ہیں کہ احیائے اسلام ایک ناگزیر حقیقت ہے۔ اس لیے ہمیں اپنے ذہنی ورثے کی اہمیت کو از سرِ نو جانچنا ہو گا اور صحت مند تنقید کے ذریعے اس بے جا آزادی کی روش کو روکنے کی کوشش کرنا ہو گی جو عالمِ اسلام میں تیزی کے ساتھ پھیل رہی ہے۔ ترکی کی جدید فکر اور سیاسی سرگرمیوں کے حوالے سے اقبال کہتے ہیں کہ ترکوں نے اجتہاد کے دو رستے اختیار کیے۔ ایک کی نمائندہ ''حزبِ وطنی'' جبکہ دوسرے کی ''حزبِ اصلاحِ مذہبی'' تھی۔ ''حزبِ وطنی'' کی دلچسپی ریاست اور اس سے متعلق مسائل میں تھی اور وہ ریاست کو مذہب سے الگ چیز تصور کرتے ہوئے ریاست اور مذہب کے باہمی تعلق کو رد کرتی تھی۔ اقبال اس اندازِ فکر کو اس لیے رد کرتے ہیں کہ اسلام میں روحانی اور مادی عالم کے الگ تصورات نہیں ہیں ۔ انسان کے تمام اعمال اور افعال کا تعلق اس کی نیتوں پر ہے۔ نیت کا فتور ہو گا ہو گا تو اعمال ناپاک اور اگر نہیں ہو گا تو روحانی ہوں گے۔ توحید کا اصول بیک وقت انسانی اتحاد' مساوات اور آزادی کا علمبردار ہے۔ اسلام ان تین مثالی اقدار کو معاشرے میں ایک قوت کے طور پر دیکھنے کا خواہاں ہے۔ مادہ بذاتِ خود کوئی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ اس کی بنیاد روحانیت پر استوار ہے۔ مادے کی کثرت روح کے مسلسل اظہار کا وسیلہ ہے اور ایسی کوئی چیز نہیں جسے ناپاک کہا جاسکے کیونکہ حضورؐ کا ارشاد ہے کہ ہمارے لیے ساری دنیا مسجد ہے۔ اسلام میں ریاست کا بنیادی مقصد بحیثیت مجموعی روحانیت کے فروغ کی کوشش کرنا ہے۔

ولایت' پادشاہی' علمِ اشیا کی جہاں گیری
یہ سب کیا ہیں' فقط اک نکتۂ ایماں کی تفسیریں
حقیقت ایک ہے ہر شے کی' خاکی ہو کہ نُوری ہو
لہو خورشید کا ٹپکے اگر ذرّے کا دل چیریں(۵)

ترک قوم پرستوں نے کلیسا اور ریاست کا جداگانہ تصور یورپ سے مستعار لیا ہے۔ ریاست کے مسیحی مذہب اختیار کرنے پر چرچ اور سٹیٹ ایک دوسرے کے مدِّمقابل ہو گئے جبکہ اسلام میں اس تصور کی کوئی گنجائش نہیں۔ اسلام کی ابتدا ایک ایسے معاشرے کے طور پر ہوئی جہاں قرآن مجید سے اخذ کردہ قوانین لاگو کیے گئے جن کی تعبیر کے ساتھ ساتھ ان کے پھیلاؤ اور وسعت میں اضافہ ہو تا گیا۔ 'حزبِ اصلاحِ مذہبی'' میں اسلام کو نظریہ اور عمل کا امتزاج قرار دیا گیا ہے۔ جہاں اتحاد' مساوات اور آزادی کی اقدار کی وحدت قومی کی بجائے بین الاقوامی حیثیت کی حامل تصور کی جاتی ہیں۔ اس کے مطابق تاریخ کے مطالعہ سے واضح ہو تا ہے کہ اسلام کی حقیقی اقدار کو نظر انداز کیا گیا ہے اور ہم اسلام پر زور دینے کی بجائے علاقائی اقدار کو زیادہ اہمیت دینے لگے ہیں۔ ایسے میں اسلام کی حقیقی اقدار یعنی آزادی' مساوات اور اتحاد کی دوبارہ دریافت کی ضرورت ہے۔

اقبال سوال کرتے ہیں کہ ترکی کی ملّی مجلس نے خلافت کے حوالے سے اجتہاد کو کس طرح استعمال کیا ہے۔ سنّی فقہ کے مطابق امام یا خلیفہ کا تقرر واجب ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا یہ ذمہ داری (امات) محض فردِ واحد کا حق ہے؟ ترکوں کے اجتہاد کے مطابق یہ ذمہ داری اسمبلی یا افراد کی ایک جماعت کے سپرد کی جا سکتی ہے۔ اقبال اس نظریہ کو اس لیے درست خیال کرتے ہیں کیونکہ ان کے نزدیک جمہوری طرزِ حکومت اسلام کی روح کے مطابق ہے۔ اقبال نے عالمگیر خلافت کے متعلق ابنِ خلدون کے حوالے سے تین نظریات کا ذکر کیا ہے۔ پہلے نظریے کے مطابق عالمگیر خلافت شرعی حکم ہے جس کا تقرر واجب ہے۔ دوسرے نظریے کے مطابق اس کا تعلق وقتی ضرورت سے ہے جبکہ تیسرے نظریے کے مطابق ایسے تقرر کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔ ترکوں کا رجحان دوسرے نظریے کی جانب ہے۔ جس علاقے میں کسی کو طاقت حاصل ہے وہاں اسے امام تصور کر لیا جائے۔ اقبال وضاحت کرتے ہیں کہ مسلمان ایک ایسے بین الاقوامی نصب العین کی طرف بڑھ رہے ہیں جو اسلام کا مقصد ہے مگر اسے عربی ملوکیت نے پس پشت ڈال دیا ہے۔ انھیں مسلم دنیا کا سیاسی اتحاد بہت دور نظر آتا ہے اور ان کے لیے اتنا ہی کافی ہے کہ "خلیفہ" اپنے گھر کو درست کرنے کی ذمہ داری لے۔ اقبال کہتے ہیں کہ وقت کی اہم ضرورت ہے کہ ہر مسلمان قوم اپنے اوپر غور و فکر کرتے ہوئے اپنے آپ کو مضبوط کرے اور جب وہ سب اپنی اپنی جگہ مضبوط ہو جائیں گے تو پھر جمہوریتوں کا ایک زندہ خاندان وجود میں آئے گا یعنی اصل اتحاد آزاد ریاستوں کے اتحاد سے وجود میں آئے گا۔

اقبال کے نزدیک اسلام نہ محض وطنیت ہے اور نہ ہی استعمار بلکہ اقوام کی ایسی انجمن ہے جو علاقائی حدود اور نسلی امتیازات کو محض شناخت کے لیے استعمال کرتی ہے۔ اقبال ایک ترکی شاعر کا حوالہ دیتے ہیں جس کا وقف ہے کہ جب تک مذہبی افکار مادری زبان میں پیش نہ کیے جائیں، مذہب انسان کی شخصیت کا حصہ نہیں بن سکتا۔ اقبال اس اجتہاد سے متفق نہیں ہیں اس شاعر نے اپنے اشعار میں اسلام کے عائلی قوانین کو بھی تنقید کا نشانہ بنایا ہے اور اس کا موقف ہے کہ وراثت میں عورت اور مرد کا حصہ برابر ہونا چاہیے۔ اقبال کی رائے میں ترک قوم وہ پہلی مسلم قوم ہے جس نے قدامت پسندی کے خواب سے بیدار ہو کے ذہنی آزادی کا حق طلب کیا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جب انسان پرانی اور فرسودہ روایات اور اقدار سے تنگ آ کر یہ سوچنے لگتا ہے کہ کیا میرے کوئی احساسات اور جذبات نہیں ہیں؟ اقبال کی رائے میں ترک قوم اسلام کی نئی تعبیر کے لیے بے قرار ہے اور نئی اقدار کی تخلیق کی کوشش کر رہی ہے۔ اقبال کا موقف ہے کہ جو سوالات آج ترک قوم کے ذہنوں میں اٹھ رہے ہیں وہ عنقریب پوری دنیائے اسلام کے ذہنوں میں جنم لیں گے۔ کیا قانونِ اسلام میں ارتقا کی گنجائش ہے؟ اقبال اس سوال کا جواب ہاں میں دیتے ہیں کہ بشرطیکہ مسلمان وہی رویہ اختیار کریں جو حضور ﷺ کی رحلت کے وقت حضرت عمر نے اختیار کیا تھا کہ اب ہمارے لیے کتاب اللہ کافی ہے۔

اقبال اسلام میں روشن خیالی کی تحریک کا خیر مقدم کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ امر پیشِ نظر رہے کہ روشن خیالی کے ساتھ ابھرنے والے نظریات اگر اپنی حدود میں نہ رہیں تو تفرقہ اور انتشار کا سبب بن سکتے ہیں۔ اسلامی فکر نے اپنی لچک کی بنا پر ارد گرد سے اخذ شدہ ثقافتی عناصر کو اپنے مذہبی نصب العین کے مطابق ڈھالا ہے۔ اگر فقہا کی ایک نسل نے قانونِ اسلام کی تعبیر کے حوالے سے شکوک کا اظہار کیا ہے تو دوسری نسل نے ان کی باہمی مطابقت بیان کی ہے۔ اس حوالے سے فقہ اسلام میں ابتدائی زمانے ہی سے وسعتِ نظر موجود ہے۔ اقبال کو اس امر کا احساس بھی ہے کہ ہند کے مسلمان قدامت پرست ہونے کی بنا پر جلد ناراض ہو جاتے ہیں اور یوں باہمی تنازعات کا ماحول پیدا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فقہ اسلامی کے حوالے سے تنقیدی نقطۂ نظر اختیار کرنا بہت مشکل نظر آتا ہے۔ ہمیں معلوم ہونا چاہیے کہ اسلام کے آغاز سے لے کر عباسیوں کے عروج تک قرآن مجید کے علاوہ مسلمانوں کا کوئی تحریری ضابطہ قوانین نہیں تھا اور پہلی صدی ہجری کے وسط سے چوتی صدی ہجری کی ابتدا تک عالمِ اسلام میں انیس فقہی مکتبہ ہائے فکر کا وجود ملتا ہے۔ جنھیں بڑھتی ہوئی تہذیب، فتوحات کی توسیع اور لوگوں کے دائرۂ اسلام میں داخل ہونے کی باعث قانونِ اسلام کو وسعت نظری سے تعبیر کرنا پڑا یعنی ان معاملات کی تعبیر و تاویل میں استخراجی کی بجائے استقرائی رویہ اختیار کیا گیا۔ اگر قانونِ اسلام کے چار تسلیم شدہ ماخذ اور ان کے حوالے سے فکری تنازعوں کا مطالعہ کیا جائے تو اس حقیقت کا ادراک ہوتا ہے کہ قانونِ اسلام میں مزید ارتقا کے امکانات موجود ہیں۔

قانونِ اسلام کا اولین ماخذ قرآن ہے۔ قرآن کے قانونی اصول وسیع ہیں اور ان کی تعبیر میں اسی وسعت کو مدِّ نظر رکھا جاتا ہے۔ زندگی کے حوالے سے قرآن کا مطمح نظر حرکی ہے۔ اس اعتبار سے اس کی روش ارتقا کے خلاف نہیں ہو سکتی۔ یہ حقیقت بھی مدِّ نظر رہے کہ انسانی حیات محض تغیر سے عبارت نہیں بلکہ ثبات کے عناصر بھی اس کا اہم حصہ ہیں۔ تغیر کی کوئی بھی شکل اختیار کرتے ہوئے ماضی کی قوتوں کو یکسر نظر انداز کرنا ممکن نہیں ہے۔ ماضی اقوام کی شناخت کا تعین کرتا ہے اسی لیے کوئی بھی قوم ماضی سے راہِ فرار اختیار نہیں کر سکتی۔ چونکہ اسلام غیر علاقائی مذہب ہے اس لیے اس پر مجموعی انداز میں نگاہ دوڑاتے ہوئے یہ ہرگز نہیں سوچنا چاہیے کہ اس سے کس ملک کو فائدہ پہنچ سکتا ہے اور کسے نہیں۔ اقبال مسلمانوں کی نئی نسل کے اس دعویٰ کی حمایت کرتے ہیں کہ وقت کے جدید تقاضوں کے مطابق قانونِ اسلام کی تعبیر اور اس کے ذریعے مسائل کے حل کی اجازت دینی چاہیے۔ قرآن نے حیات کو ایک مسلسل تخلیقی عمل قرار دیا ہے۔ اس حوالے سے دیکھا جائے تو مسلمانوں کی ہر نئی نسل کو اپنے بزرگوں کی رہنمائی میں اپنے مسائل خود حل کرنے کی اجازت دینی چاہیے اور اس ضمن میں نئی نسل کو بھی اسلاف کو اپنے راستے کی رکاوٹ تصور نہیں کرنا چاہیے۔

اقبال ترکی شاعر ضیا کے اس مطالبے کا ذکر کرتے ہیں جس میں وہ طلاق، خلع اور وراثت کے معاملات میں مسالمان مرد اور عورت کے لیے برابری کی بات کرتا ہے۔ اس حوالے سے اقبال یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا قانونِ اسلام میں ایسے مطالبے کو پورا کرنے کی گنجائش موجود ہے؟ اقبال کا موقف ہے کہ ترکی میں قانونِ اسلام کی تعبیرِ نو کا معاملہ ترک خواتین کی ذہنی بیداری کے باعث وجود میں آیا اور ساتھ ہی اقبال پنجاب میں اس غلط قانونی صورتِ حال پر افسوس کا اظہار کرتے ہیں جس کے باعث ایک مسلمان خاتون اپنے ظالم شوہر سے نجات حاصل کرنے کے لیے مذہب تبدیل کرنے پر مجبور ہو گئی۔ ہند کے مسلمانوں کی قدامت پرستی کی وجہ سے عدالتیں پرانی تعبیروں سے انحراف نہیں کرتیں جس کے باعث قانونِ اسلام جوں کا توں کھڑا ہے اور مسلمان تبدیل ہو رہے ہیں۔ ترکی شاعر کے مطالبے کے حوالے سے اقبال کا موقف ہے کہ وہ اسلام کے عائلی قوانین کے حوالے سے مکمل معلومات نہیں رکھتا۔ نکاح کے وقت بعض شرائط کی بنیاد پر بیوی طلاق کا حق اپنے ہاتھ میں لے سکتی ہے' اس لیے اس معاملے میں مساوات موجود ہے۔ قانونِ وراثت میں حصص کی تقسیم کے حوالے سے یہ مروضہ کہ مردوں کو عورتوں پر فضیلت حاصل ہے غلط فہمی پر مبنی ہے کیونکہ قرآن میں ارشاد ہے:

''اور عورتوں کے مردوں پر حقوق ہیں جیسا کہ مردوں کے عورتوں پر حقوق ہیں۔''(۶)

آگے جا کے جہاں مردوں کو عورتوں پر ایک درجہ دیا گیا ہے اس سے مراد بچوں کی تعلیم و تربیت کے حوالے سے مرد کی ذمہ داری یعنی معاشی نقطۂ نظر ہے۔ اقبال کے نزدیک اسلامی قانونِ وراثت میں بیٹی کے حصہ کا تعین کم تر درجہ کی بنیاد پر نہیں کیا گیا بلکہ ان معاشی فوائد کے حوالے سے کیا گیا ہے جو اسے حاصل ہیں یعنی اسلامی شریعت کی رو سے بیوی اس جہیز کی خود مالک ہے جو اسے والدین کی طرف سے دیا گیا ہے۔ وہ شوہر کی طرف سے ادا کیے گئے مہر کی بھی مالک ہے اور مہر کی ادائیگی مکمل ہونے تک وہ شوہر کی تمام جائیداد مکفول رکھ سکتی ہے۔ اس کی کفالت شوہر کی ذمہ داری ہے وہ ماں ' باپ' شوہر اور اپنی اولاد سے اپنی وراثت کے حصہ کی حق دار ہے۔ اس لیے وراثت میں بظاہر نظر آنے والی عدم مساوات اسی برابری کی شکل اختیار کر لیتی ہے جس کا مطالبہ ترک شاعر نے کیا ہے۔ اس حوالے سے درج ذیل اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''اس مرحلہ پر راقم وہ اعتراض بھی درج کر رہا ہے جو خطباتِ اقبال کی فرانسیسی مسلم مترجمہ مادام ایوا میر ووچ نے کیا کہ اقبال کا بیان کردہ مساوات کا اصول اسی صورت میں تسلیم کی جا سکتا ہے جب عورت کو صرف ایک بیوی کی حیثیت سے دیکھا جائے۔ لیکن بالفرض محال کسی ذہنی یا جسمانی عارضہ کے سبب یا ویسے ہی اس کی شادی نہیں ہوتی یا وہ شادی نہیں کرتی اور والدین اپنی زندگی میں اسے اپنی جائیداد میں سے کمی پورا کرنے کے لیے کچھ ہبہ نہیں کرتے تو پھر تو ان کی وراثت کی تقسیم کے وقت عدم مساوات کا مسئلہ اٹھ سکتا ہے۔ اقبال کے اس خطبہ کی روشنی میں راقم کے پاس اس سوال کا جواب یہی تھا کہ ایسے غیر معمولی حالات میں اجتہاد (قیاس) کے ذریعے یا تو عدلیہ کوئی فیصلہ دے سکتی ہے یا منتخب قومی اسمبلی قانونِ وراثت کے تحت ذیلی قانون سازی کر سکتی ہے۔''(۷)

اقبال کا موقف ہے کہ قرآن مجید کے قانونِ وراثت کی تہہ میں موجود اصولوں پر مسلم ماہرینِ قانون نے ابھی تک غور نہیں کیا۔ اگر ہم معاشیات کی دنیامیں جاری تلخ طبقاتی کشمکش کی روشنی میں اسلامی شریعت کا مطالعہ کریں تو قانونِ وراثت کے ایسے سماجی پہلو نظر آئیں گے جو حکمت سے بھرپور ہیں اور جن سے فائدہ اٹھایا جاسکتا ہے۔

قانونِ اسلام کا دوسرا اہم ماخذ حدیث ہے جس کے قابلِ اعتماد ہونے یا نہ ہونے کے حوالے سے بڑے مباحث ہوتے رہے ہیں۔ اقبال کی رائے میں قانونی مسائل سے متعلق احادیث کو غیر قانونی نوع کی احادیث سے الگ کر دینا چاہیے۔ قانون سے متعلق احادیث کے حوالے سے اہم سوال یہ ہے کہ ان میں اسلام سے پہلے عرب کے رسم ورواج کو کس حد تک جوں کا توں رکھا گیا ہے۔ اس حوالے سے اقبال نے شاہ ولی اللہ کا نظریہ پیش کیا ہے کہ انبیا کی تعلیم کا عام طریقہ یہی ہے کہ وہ جس قوم میں مبعوث ہوئے ان پر اسی کے رسوم رواج کے مطابق شریعت کا نزول ہُوا لیکن جس نبی کے پیشِ نظر ہمہ گیر اصول ہوں وہ ہر قوم کے لیے ان کی ضروریات کے مطابق علیحدہ اصولوں پر عمل نہیں کرتا۔ وہ ایک مخصوص قوم کی تربیت کے ذریعے عالمگیر شریعت پیش کرتا ہے۔ اس امر کے باوجود کے وہ اصول و قوانین نوعِ انسانی کے لیے وضع کیے جاتے ہیں اور کسی ایک قوم سے مخصوص ہوتے ہیں۔ تعزیرات یا سزاؤں کے حوالے سے آئندہ نسلوں پر ان کا اطلاق اس سختی کے ساتھ نہیں کیا جاسکتا۔ اسی لیے امام ابو حنیفہ نے احادیث کے دو مجموعوں کے باوجود ''استحسان'' یعنی ''فقہی ترجیح'' کو اہمیت دی جس میں کسی مسئلے پر غور کرتے ہوئے موجودہ حالات کا مطالعہ ضروری ہے۔ اقبال کی رائے میں امام ابو حنیفہ نے فقہی احادیث کے حوالے سے جو احتیاط کا رویہ اختیار کیا وہ درست تھا اور بالخصوص دنیائے اسلام میں اجتہاد کی آزادی کو مدِّ نظر رکھتے ہوئے بھی احادیث کو بغیر تنقید کے قبول نہ کرنا دراصل سنّی فقہا کی طرف سے امام کی پیروی کا ایک انداز ہے۔ اقبال احادیث کے مطالعہ کے وقت اس مقصد کو پیش نظر رکھنے کی تلقین کرتے ہیں جس کے تحت حضور ﷺ نے وحی کا مفہوم پیش کیا۔ ایسی صورت میں ان قوانین کو سمجھنے میں بھی آسانی ہو گی جو قرآن مجید میں بیان کیے گئے ہیں۔

''اجماع'' قانونِ اسلام کا تیسرا ماخذ ہے جسے اقبال فقہ اسلامی کا سب سے اہم قانونی ادارہ قرار دیتے ہیں۔ انھیں اس امر پر افسوس ہے کہ اسے کسی بھی اسلامی ملک میں ایک مستقل ادارے کی شکل نہیں دی گئی۔ شاید اس کا قیام اس ملوکیت کے سیاسی مفادات کے خلاف تھا جو چوتھے خلیفہ کے بعد قائم ہوئی تھی۔ مختلف فقہی مسالک کے انفرادی مجتہدین کی بجائے قانون ساز اسمبلیوں کو اجتہاد کا اختیار دینے سے ''اجماع' کا جدید اسلامی ادارہ وجود میں لایا جاسکتا ہے۔ اقبال کی رائے میں ہم اسی طریقے سے فقہی نظامات میں پوشیدہ روح کو حقیقی انداز میں بیدار کرسکتے ہیں۔ اجماع قرآنی حکم کی توسیع یا تحدید تو کرسکتا ہے لیکن کسی قرآنی حکم کو منسوخ نہیں کرسکتا۔ ایک سوال یہ بھی ہے کہ اگر صحابہ نے کسی مسئلہ پر اجماع کیا ہے تو کیا وہ بعد کی نسلوں پر لاگو ہوگا یا نہیں۔ اقبال کی رائے میں جن فیصلوں کا تعلق واقعات سے ہے اور ایسے فیصلے جن کا تعلق قانون کی تعبیر سے ہے ان میں فرق کرنا چاہیے مثلاً اگر دو سورتوں ''معوذ تان'' کے حوالے سے سے یہ سوال ہے کہ یہ قرآن کا جزو ہیں یا نہیں تو ایسی صورت میں صحابہ کا متفقہ فیصلہ کہ دونوں جزو قرآن ہیں ہمارے لیے حرفِ آخر ہے یعنی ہم ان کے اجماع کے پابند ہیں کیونکہ واقعاتی حوالے سے وہ اس حقیقت کو صحیح طور پر جان سکتے ہیں لیکن قرآنی تعبیر یا ترجمانی کے مسئلے پر ہم کرخی کی سند پر کہہ سکتے ہیں کہ ہم اس کے لیے صحابہ کے اجماع کے پابند نہیں ہیں۔

ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم کے بقول:

''علامہ فرماتے ہیں کہ اللہ تعالیٰ مسلمانوں پر اس حقیقت کو منکشف کر رہا ہے کہ اسلام نہ نسلی' جغرافیائی یا لسانی قومیت ہے اور نہ کوئی عالم گیر سامراج۔ اصل ضرورت اسلامی اقوام کے حلیفانہ اتحاد کی ہے۔ اب اسلام مسلمانوں کی لیگ آف نیشنز کا تقاضا کر رہا ہے۔''(۸)

مسلم قانون ساز اسمبلیاں ایسے افراد پر مشتمل ہوتی ہیں جو اسلامی فقہ کی باریکیوں کو نہیں جانتے اور قرآنی احکام کی تعبیر میں بڑی غلطیوں کے مرتکب بھی ہوسکتے ہیں۔ اس سلسلے میں اقبال کی رائے ہے کہ علما کو قانون ساز اسمبلیوں کا حصہ بنایا جائے تاکہ وہ قانون سازی کے حوالے سے اراکین کی رہنمائی

کر سکیں اس کے ساتھ ساتھ مسلم ممالک میں قانونی تعلیم کے نصاب میں توسیع کے ذریعے اسلامی فقہ کے ساتھ ساتھ طلبہ کو جدید جورسپروڈنس کی تعلیم بھی دی جائے تا کہ ایسے وکلا قانون ساز اسمبلی کا حصہ بن سکیں۔

سید نذیر نیازی اقبال کے موقف کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''دورِ حاضر کے مغربی ناقدین نے بھی اسلام کے بارے میں جو نظریات قائم کیے ہیں ان سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ جیسے جیسے مسلمانوں میں زندگی کو تقویت پہنچے گی اسلام کی عالمگیر روح فقہا کی قدامت پسندی کے باوجود اپنا کام کر کے رہے گی۔ مجھے اس امر کا بھی یقین ہے کہ جونہی فقہ اسلام کا مطالعہ غائر نگاہوں سے کیا گیا اس کے موجودہ ناقدین کی یہ رائے بدل جائے گی کہ اسلامی قانون جامد یا مزید نشوونما کے ناقابل ہے۔''(۹)

''قیاس' فقہ کا چوتھا ماخذ ہے۔ جس سے مراد قانون کی تفہیم میں مماثلت کے حوالے سے قیاس کرنا اور قرآنی احکام کی تعبیر میں قیاس شامل ہے۔ اس کے بانی امام ابو حنیفہ کے دور میں مسائل کے حل کے لیے احادیث پر انحصار کرنے کی بجائے عقلی استدلال کے ذریعے قرآنی احکام کی تعبیر کو ترجیح دیتے تھے۔ بعد میں اس نے قانونِ اسلام میں ایک باقاعدہ تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ اس طریق کار پر شدید تنقید بھی کی گئی۔ مگر امام ابو حنیفہ اور ان کے حامیوں نے اپنے بنیادی موقف سے انحراف نہیں کیا۔ اقبال اس فقہی ماخذ کو دیگر مذاہب فقہ کے مقابلے میں زیادہ قابلِ فہم 'فعال اور تخلیقی قوت کا حامل تصور کرتے ہیں ۔اس کی روح کے برعکس امام ابو حنیفہ اور بعد کے آئمہ کی تعبیروں کو حتمی تصور کر لیا گیا جبکہ اقبال کی رائے میں قیاس پر انحصار کے دوران حنفی فقہ قرآنی تعلیمات کی حدود کی پابندی کرتے ہوئے مکمل طور سے آزاد ہے۔ اس طریقے کو اجتہاد کا نام دینا درست ہے اور حضورؐ کی زندگی میں بھی قیاس کی بنیاد پر اجتہاد کی اجازت تھی۔ اجتہاد کا دروازہ بند ہو جانے کی سوچ فقہی جمود ار فکری کاہلی کے باعث وجود میں آئی ہے جبکہ اجتہاد کے دروازے ہمیشہ کھلے رہیں گے کیونکہ قدیم فقہا کے مقابلے میں جدید فقہا کو قرآن کی تفاسیر اور احادیث کے مجموعوں کی صورت میں اجتہاد کے لیے بہت زیادہ مواد میسر ہے۔ اقبال کی رائے میں کسی نقطۂ نظر کے زیرِ اثر اجتہاد کا راستہ نہیں روکا جا سکتا۔ اقبال کائنات کی روحانی تعبیر 'فرد کی روحانی آزادی اور مساوات' اتحاد اور آزادی کو انسانیت کی بنیادی ضروریات قرار دیتے ہوئے آج کے یورپ کو انسانی ترقی کی راہ کی سب سے بڑی رکاوٹ قرار دیتے ہیں۔

اقبال نے اس امر کی وضاحت نہیں کی کہ کن معاملات میں اجتہاد کی ضرورت ہے۔ وہ مسلم عائلی قوانین میں اصلاح کے حوالے سے اسمبلی میں قانون سازی کی اہمیت پر زور دیتے ہیں۔ اس حوالے سے ان کی متفرق نثر ان کے ذہنی رجحانات کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ جن میں وہ حالات کے مطابق قرآنی احکام کی تحدید و توسیع' خاندانی منصوبہ بندی' کثرتِ ازواج' بنکوں میں رقم کے ڈیپازٹ' کمپنیوں میں حصص سے اخذ کردہ منافع' لائف انشورنس وغیرہ کے حوالے سے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں۔ وہ ہندوستان میں پہلی مسلم انشورنس کمپنی کے اعزازی صدر کی حیثیت سے عمر بھر اپنی ذمہ داری نباہتے رہے۔

ڈاکٹر رابعہ سرفراز، استاد شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم 'تلخیص خطبات اقبال' تدوین ڈاکٹر طارق عزیز' لاہور: بزمِ اقبال ۱۹۸۸ء' ص ۱۱۷۔

۲۔ قرآن مجید: سورۃ العنکبوت' آیت ۶۹۔

3. The reconstruction of religious thought in Islam,Allama Muhammad Iqbal,editted by M.Saeed Sheikh,Lahore:Institute of Islamic culture,1986,Page 118.

۴۔ ڈاکٹر جاوید اقبال' خطبات اقبال تسہیل و تفہیم' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۸ء' ص ۱۸۲۔

۵۔ کلیاتِ اقبال(اردو)'اقبال'لاہور: اقبال اکادمی پاکستان'۱۹۹۵ء'ص ۳۰۲۔

۶۔ قرآن مجید: سورۃ البقرہ'آیت ۲۲۸۔

۷۔ ڈاکٹر جاوید اقبال'خطباتِ اقبال تسہیل و تفہیم'ص ۱۹۰'۱۹۱۔

۸۔ ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم'تلخیص خطباتِ اقبال'ص ۱۲۰

۹۔ سید نذیر نیازی'تشکیلِ جدیدِ الٰہیاتِ اسلامیہ'لاہور: بزمِ اقبال'۲۰۱۲ء'ص ۲۳۹۔

رحیم گل کا اُسلوب(اُن کی تحریر کی روشنی میں)

ڈاکٹر اجمل خان

ABSTRACT

Rahim Gul, a bright star in the galaxy of Urdu Fiction, was born at Shakerdara (Kohat) in 1927. He was a great Novelist,Story Writer and Dramatist. Man of National fame,he has commond of Urdu Fiction. There is poetic quality to his Fiction and he is called Poetical Prose in the Coffee House (Pak Tea House) Lahore. .The Thesis under discussion makes analaysis of his style in the light of his writing

مختلف تاثرات و تفکرات کے اظہار کا اعلیٰ و ارفع انتخاب اُسلوب ہے۔اِس تناظر میں جب رحیم گل کی تخلیقی سرگرمیوں (تاثرات و تفکرات) کا مطالعہ کیا جاتا ہے اور اُسلوبیاتی عمل کے ذریعے اُن کے فن کا جائزہ لیا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ادیب موصوف نے جو کچھ لکھا ہے،کانٹ چھانٹ کے بعد صفحہ قرطاس پر واضح تخیل کے ساتھ الفاظ کندہ کیے ہیں اور اپنے اُسلوب کو انفرادی خصوصیات کا حامل بنا دیا ہے۔

اِس جائزے میں رحیم گل کی تخلیقات کو اُن کی اُسلوبیاتی خصوصیات کے تناظر میں فنی و فکری تفکر کی کسوٹی پر پرکھا گیا ہے۔

اُردو نثری ادب میں تابندہ کردار کی حامل شخصیت کا نام رحیم گل ہے جو ۱۹۲۷ء میں شکردرہ(کوہاٹ) میں پیدا ہوئے۔وہ اعلیٰ پائے کے ناول نگار،افسانہ نگار،ڈراما نگار اور خاکہ نگار ہیں۔

ملک گیر شہرت کے حامل رحیم گل اُردو نثر نگاری میں یدِ طولیٰ رکھتے ہیں۔اُنہوں نے اپنے اُسلوب سے اُردو ادبی ڈھانچہ بدل کر رکھ دیا ہے۔اُنہوں نے کم عرصہ میں اُردو نثری ادب کو وہ کچھ دیا ہے جو ہر کسی کے بس کی بات نہیں۔ایسے کارہائے نمایاں کے لیے عمریں درکار ہوتی ہیں،تب کہیں جاکر کسی ادیب کی تحریر اسلوبِ خاص میں جگہ پاتی ہے اور انفرادی خصوصیات کی حامل ہو سکتی ہے۔امجد وحید قریشی اپنے ایک مضمون میں اُن کے تخلیقی عمل اور فن کی بابت رقم طراز ہیں
:

"آپ کا انداز نہایت سلجھا ہوا ہے۔ گرد و پیش کی طبقاتی زندگی اور تضادات آپ کے بنیادی موضوعات ہیں۔ آپ نے زندگی کے تلخ حقائق کو نہایت عمدہ انداز میں پیش کیا ہے۔"(۰۱)

اُنہوں نے اپنے قلم کے ذریعے ملک و قوم اور اُردو زبان و ادب کی ترویج و ترقی کے لیے جو کام کیا، وہ اپنی مثال آپ ہے۔ رحیم گل نے اُردو نثری ادب کو "تن تارارا"، "پیاس کا دریا"، "زہر کا دریا"، "داستاں چھوڑ آئے"، "وہ اجنبی اپنا"، "وادی گماں میں" اور "جنت کی تلاش" جیسے ناول دیے۔ کئی ایک ڈرامے اور افسانوی مجموعوں کے علاوہ خاکوں کے دو مجموعے "پورٹریٹ" اور "خدوخال" دیے ہیں جو اُردو ادب کی ترویج و ارتقا کا باعث بنے۔ وہ زندگی کے ترجمان، ترقی پسند سوچ و فکر کے حامل حقیقت پسند ادیب ہیں۔ رضا ہمدانی اُن کے ادبی مقام کا نقشہ اِن الفاظ میں کھینچتے ہیں:

"رحیم گل کا گہرا مشاہدہ اپنی جگہ مگر جس بھرپور طریقے سے اُس نے اپنے مشاہدے کو ٹھوس پیکر دیا۔ حرف و لفظ کی بے جان کلیوں میں دھڑکتے ہوئے دل رکھے اور ساکت و صامت و حیران وادیوں، گذرگاہوں اور نشیب و فراز کی باتیں کرنے کا ڈھنگ سکھایا۔ وہ رحیم گل ہی کے ساتھ مخصوص تھا۔"(۲)

اِس اجمالی جائزے میں رحیم گل کے اُسلوب کو اُن کی تحریر کے تناظر میں اُن کی تخلیقات میں ڈھونڈ کر پرکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

ناول نگاری:

اُردو ناول نگاری میں رحیم گل کی جادو بیانی اور فن سر چڑھ کر بولتا ہے۔ وہ بڑے زرخیز ذہن کے مالک تھے۔ اُنہوں نے اعلیٰ معیار کے کئی ناول تخلیق کیے۔

ناولوں میں رحیم گل کے اُسلوبِ تحریر پر رومانیت کی گہری چھاپ ہے۔ رنگینی، تکلف اور خیال آفرینی جیسی خصوصیات اُن کی تحریر میں جابجا نظر آتی ہیں۔ اِس کے ساتھ ساتھ تحریر میں غضب کی روانی اور سلاست ہے۔ بالفاظِ دیگر وہ ابوالکلام آزاد کی طرح نثر میں شاعری کرتے ہیں۔

"اُس کی بھیگی پلکیں بند تھیں، شہابی رخسار دمک رہے تھے، گلاب کی پنکھڑیوں جیسے نتھنے تھرک رہے تھے، مرمریں گردن کی رگیں پھولی ہوئی تھیں اور عنابی ہونٹ لرز رہے تھے۔"(۳)

تحریر میں مصنف کی فطری نفاست پسندی اور ذوقِ جمال کی بدولت جگہ جگہ جمالیاتی نقطۂ نظر کی کار فرمائی نظر آتی ہے اور اُن کا اُسلوب اُن کے ایک زبردست حُسن پرست اور حُسن شناس ہونے کی گواہی دیتا ہے مگر کبھی کبھی یہی رنگ تلذّذ کی حدیں چھونے لگتا ہے اور اُن کی تحریر میں "جنسیت" ایک قدر مشترک کے طور پر سامنے آتا ہے:

"کیا قیامت خیز منظر تھا۔۔۔ وہ کپڑوں کی قید سے آزاد پانی میں کھڑی تھی۔۔ جیسے جل پری۔۔۔۔ کمان کی طرح تنا ہوا جسم۔۔۔۔ جیسے کسی ماہر سنگ تراش نے اُس کے تیکھے زاویوں کو اُبھارنے کے لیے زندگی کا خراج پیش کیا ہو۔"(۴)

اُن کے جملہ ناولوں میں منظر نگاری بھی خوب ہے۔ مصنف نے اِس میں تخیّل سے بھرپور کام لیا ہے اور ہر منظر کے بیان میں چھوٹی چھوٹی جزئیات کو بھی اُجاگر کیا ہے۔ اُن کی تحریر میں معنویت کے ساتھ ساتھ آفاقیت بھی پائی جاتی ہے۔ وہ خیال آرائی اور روزمرہ کی چاشنی کے امتزاج سے اپنی تحریر کو ایسا دل فریب بنا لیتے ہیں کہ قاری اُن کے حُسنِ بیان کی بھول بھلیوں میں گم ہو جاتا ہے۔

اِس کے ساتھ ساتھ وہ زبان کی صحت، خیال کی لطافت، تراکیب کی ندرت، بیان کی متانت، ادا کی شوخی الغرض ایک ایک بات کا خیال رکھتے ہیں نیز مصنّف کو الفاظ کے انتخاب اور استعمال پر فنکارانہ قدرت حاصل ہے۔ وہ بلاغت کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے خوب صورت، برجستہ اور برمحل الفاظ و تراکیب سے کام لیتے ہیں۔ مصنف کی ایک اور تحریری خوبی اُن کی بہترین مکالمہ نگاری بھی ہے۔ اُن کے جملہ ناول مکمل بیانیہ ہیں مگر بعض مواقع پر کئی ناولوں میں مکالماتی رنگ کرداروں کی اہمیت میں اضافے کے ساتھ ساتھ چاشنی کا سبب بھی بن جاتا ہے۔ اُن کے مکالمے برجستہ اور سلیس ہوتے ہیں۔

اِس کے ساتھ ساتھ خوب صورت تشبیہات و استعارات کا استعمال بھی مصنف کی تحریر کو چار چاند لگاتا ہے:

''اُس کے لہجے میں شہد کی سی مٹھاس اور ریشم کی طرح نرمی تھی۔ آنکھوں میں یگانگت اور اپنائیت تھی۔ چند لمحے موہنی موہنی نگاہوں سے مجھے تکتی رہی پھر آنکھیں موند کر اور لبوں پر ملکوتی تبسم بکھیر کر دھیرے سے میری چھاتی پر سر رکھ دیا۔''(۵)

رحیم گل نے ناول نگاری کی دنیا میں ''تن تارارا'' اور ''امتل'' کے لافانی کردار تخلیق کیے جو محبت پر کامل یقین رکھنے والے، کڑے سے کڑے حالات کا مقابلہ کرنے والے کردار ہیں۔ مصنف نے اِن کرداروں سے خوب صورت جملے کہلوائے ہیں جو اُن کے اُسلوبیاتی اُپج کی نشان دہی کرتے ہیں؛

''سچ کہتی ہوں، مجھے تمہارے سوا کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ ہر جاندار اور بے جان چیز میں تم ہی دکھائی دیتے ہو۔ کُٹیا کے باہر تم، جنگل کے ایک ایک پتے پر تمہارا گمان ہوتا ہے۔ پہاڑ کے ایک ایک پتھر میں تمہاری آنکھیں جھانکتی نظر آتی ہیں پرندوں کی خوش الحانی میں تمہاری آواز سنائی دیتی ہے۔ اور اُن کے پروں کی سنگیت پر تمہاری سانسوں کا گمان ہوتا ہے۔''(۶)

اُنہوں نے اپنے جملہ ناولوں میں ہمیشہ مقصدِ حیات کو پیشِ نظر رکھا، جس کے باعث اُن کی تحریر میں ہر موڑ پر خیر و شر اور نیکی و بدی برسرِ پیکار رہتے ہیں

۔

اُن کی رومانیت میں بھی اصلاحی رنگ واضح نظر آتا ہے۔ اُن کے مشاہدے میں جو کچھ آتا ہے، من و عن تحریر کرتے ہیں۔ وہ ایک ایسے حقیقت پسند ادیب ہیں جو اپنے قاری سے کچھ بھی نہیں چھپاتے بلکہ سب کچھ بیان کرتے چلے جاتے ہیں،

''مگر اگلے ہی لمحے ایسا محسوس ہوا کہ تناؤ کی شکل بدل رہی ہے اور مَیں اِس سخت جسم کی گرفت میں آرہا ہوں اور وہ گرم سیسے کی طرح پگھلتی ہوئی میرے جسم میں گھلتی جارہی ہے۔ یہ اُس کی کنواری شخصیت کا عجیب اظہار تھا۔ کہاں تو یہ احساس کہ وہ جان چھڑا رہی ہے اور کہاں یہ کہ وہ مجھ سے لپٹ لپٹ جاتی تھی۔ یہ کھچاوٹ اور لگاوٹ کا عجیب امتزاج تھا۔''(۷)

مصنف اپنے ناولوں میں بسا اوقات اپنے فلسفے کی تشہیر بھی کرتے ہیں۔ وہ جس نظر سے دنیا اور اہلِ دنیا کو دیکھتے ہیں، قاری کو بھی اُسی انداز سے دیکھنے اور پرکھنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ رواں اور سلیس تحریر میں ضرورت کے پیش نظر تاریخ کے حوالے دے کر بھی عزم و ہمت بندھواتے ہیں جو اُن کے مجموعی طرزِ احساس پر منتج ہوتا ہے؛

''جنگ اور محبت میں سب جائز، تم نے تاریخ نہیں پڑھی؟ اقتدار کے لیے بادشاہوں نے بیٹے، بھائی اور باپ تک کو پاؤں تلے روند ڈالا۔۔۔۔ اور عورت کے لیے تاج و تخت ٹھکرا دیئے۔''(۰۸)

بحیثیت مجموعی اُن کے ناولوں کی فضا پُر تجسس اور رومانی ہے۔ مصنف نے ناول نگاری کے جملہ اجزائے ترکیبی اور خصوصیات کو مد نظر رکھا ہوا ہے جس کے باعث اُن کے اُسلوب میں ایک نکھار پیدا ہو گیا ہے جو کم کم ادبا کے اُسلوب کا خاصا ہوتا ہے۔

افسانہ نگاری:

رحیم گل کے دو افسانوی مجموعے منظر عام پر آئے ہیں۔ ایک ''سرحدی عقاب'' اور دوسرا ''زہر کا دریا میں شامل افسانے''۔ دونوں میں کل ملا کر ایک درجن کے قریب افسانے شامل ہیں جو افسانہ نگار کے اُسلوب کو نمایاں کرنے کے لیے کافی ہیں۔ اِس کے علاوہ اُن کے دسویوں افسانے غیر مطبوعہ بھی ہیں جن میں اُنہوں نے اپنے منفرد اندازِ تحریر کا جادو جگایا ہے۔

رحیم گل کے افسانوں میں مقصدیت کا رنگ پایا جاتا ہے۔ یہ مقصدیت اصلاحانہ صورتوں میں بڑا واضح ہے کیونکہ مصنف معاشرے میں خیر اور صحت مندانہ رویوں کی پاسداری چاہتے ہیں اور ایسے معاشرے کی تشکیل کے خواہاں ہیں جہاں عدل و انصاف کا بول بالا ہو۔ باہمی مساوات، اخوت اور بھائی چارے کا دور دورہ ہو۔ جہاں مظلوم کو اپنا حق اور ظالم کو سزا ملے۔ جہاں ''جیو اور جینے دو'' کی بنیاد پر سب کو جینے کا حق حاصل ہو۔ وہ اپنے کرداروں کے ذریعے معاشرے میں رہنے والوں کو عزم و ہمت کا حوصلہ دیتے ہیں۔ اُن میں زندہ رہنے اور کار آمد شہری بننے کی اُمنگ پیدا کرتے ہیں۔ اپنے حقوق کی خاطر لڑنا سکھاتے ہیں:

"تمہیں شاید معلوم نہیں، لاتوں کے بھوت باتوں سے نہیں مانتے۔ زندہ رہنا سیکھو عطا محمد خان، کبھی خود کو کمزور نہ جانو، کبھی مظلوم نہ بنو تو کبھی تمہارا حق غضب نہ ہو گا۔"(۹)

اُن کی تحریر میں رومانی جذبات واحساسات کی کثرت ہے مگر بنیادی طور پر ترقی پسندانہ سوچ کے حامل مصنف ہیں۔ عوامی اخوت کے مدِ نظر وہ عوام کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اُن کی تحاریر محض تفریحِ طبع کا ذریعہ نہیں بلکہ عوامی مسائل کے حل کیے جانے کا وسیلہ بھی ہیں۔ وہ بڑی روانی کے ساتھ معاشی استحصال اور اس سے پیدا شدہ عوامل و محرکات کے عقلی تجزیے پیش کرتے ہیں اور اِس مد میں حقائق کو مدِ نظر رکھتے ہیں جس کے باعث بسا اوقات وہ جنس پرستی کی جانب پھسل جاتے ہیں اور اُن کے افسانوں میں کسی نہ کسی طور جنسی جذبہ بہر حال کار فرما نظر آتا ہے مگر یہ جنسی حوالے اُن کے اپنے مشاہدات و تاثرات ہوتے ہیں جو وہ حقیقت نگاری کے لباس میں پوری جزئیات کے ساتھ بیان کرتے ہیں:

"اُس کے یاقوتی لب اکرم کے ہونٹوں سے چپک گئے۔ دونوں کی زبانیں ہم کنار ہو کر جوانی اور زندگی کا رس چوسنے لگیں۔ رات بھر ہل چلتے رہے، تخم ریزی ہوتی رہی کھیتیاں سیر اب ہو گئیں۔"(۱۰)

اُن کے بموجب جنسی جذبات بعض اوقات جنسی اشتعال کی صورت اختیار کر کے حیوانیت کا سبب بنتے ہیں اور دوسروں کی عزت و آبرو کی دھجیاں بکھیر کر رکھ دیتے ہیں۔ جنسی طور پر مشتعل ایسے بھیڑیے جو بظاہر بڑے شریف اور نیکوکار نظر آتے ہیں۔ درپردہ وہ کچھ کر گزرتے ہیں جو روزِ روشن میں نہیں کر پاتے۔

رحیم گل نے ایسے ہی نام نہاد شریفوں کا پردہ چاک کیا ہے اور پوری سچائی نیز حقیقت نگاری کا ثبوت دے کر قلم کی نشتر زنی کی ہے جو عام طور پر تو تلخ محسوس ہوتی ہے اور درد و ٹھیس کا سبب بنتی ہے مگر حقیقت پسندانہ سوچ کے مدِ نظر اُن کے ارادے اصلاحانہ ہیں۔ یوں وہ بطور مصلحِ قوم ہمارے سامنے آتے ہیں۔

رحیم گل نے اپنے افسانوں میں پشتونوں کی ثقافت کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ نہ صرف اِس ثقافت کے مثبت پہلوئوں کو مدِ نظر رکھا ہے بلکہ منفی پہلوئوں کو بھی اُجاگر کیا ہے۔ اُن کی نظر میں پشتونوں کا معاشرہ ایک مکمل معاشرہ قطعاً نہیں یہاں خیر کے ساتھ شر، نیکی کے ساتھ بدی اور اچھائی کے ساتھ بُرائی ساتھ ساتھ کار فرما ہے۔ وہ پشتونوں کی غلط رسوم ورواج پر چوٹ کرتے ہیں اور جہاں اصلاح کی ضرورت ہوتی ہے اُن مقامات کی نشان دہی کرتے ہیں۔ وہ جہاں پشتونوں کی خودداری، اعلیٰ روایات اور بہادری کا ذکر کرتے ہیں وہاں اُن کے انتقامی جذبے کو تنقید کا نشانہ بھی بناتے ہیں۔ عورتوں پر ظلم وستم، اغوا برائے تاوان، شادی بیاہ کی غلط رسومات اور آپس میں دشمنی اور قتل وغارت گری کو ناسور گردانتے ہیں۔ سرداری، خان ازم، ملک ازم اور نمبرداری کو یکسر رد کرتے ہیں کیونکہ یہی لوگ معاشرے میں بُرائی اور ظلم پھیلانے کا موجب بنتے ہیں :

"اُس نے زندگی میں شیطان نہیں دیکھا تھا لیکن ملک کے قہقہے کی وحشت اُس کی بڑی بڑی سُرخ انگارہ آنکھوں میں ہوس کی جھلک اور اُس کے چہرے کی درندگی میں ایک ہیولا سا لہرا گیا تھا۔۔۔۔ شاید ایسی ہی شکل شیطان کی بھی ہو گی۔"(۱۱)

مگر اِس کے برعکس مصنف یہاں کے لوگوں کی "رحم دلی" اور "معاف" کرنیکی خصوصیات کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہیں۔ اُن کے افسانوں میں "ملک سرمست خان" جیسے کردار بھی ہیں جو پناہ کی خاطر آئے ہوئے مہمانوں کی حفاظت میں جان پر سے بھی گزر جاتے ہیں مگر اپنے اصولوں سے انحراف نہیں کرتے۔ اُنہوں نے بعض افسانوں میں علامتی رنگ بھی اپنایا مگر جیسا کہ عام افسانہ نگار کرتے ہیں وہ علامت برائے علامت کے قائل نہیں۔ شاید فکشن میں نئے تجربے کی خاطر اُنہوں نے ایسا کیا ہو کیونکہ وہ اکثر گنجلک اور علامتی طریقہ اختیار کرنے کے بجائے سادہ پلاٹ میں کہانی بیان کرتے ہیں جو عام قاری بخوبی سمجھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رحیم گل کی تحریر ہر صنفِ نثر میں سہل ہے اور ہر کوئی آسانی سے سمجھ سکتا ہے جو اُن کے منفرد اُسلوب کا پیش خیمہ ہوتا ہے۔

ڈراما نگاری:

رحیم گل کے طبع شدہ ڈراموں کے مجموعے کا نام "ترنم" ہے جو کل نو ٹیلی اور ریڈیائی ڈراموں پر مشتمل ہے۔اِس کو ۲۰۰۰ء میں مصنف کے انتقال کے بعد پہلی بار نوید اے شیخ نے "رابعہ بُک ہاوس" اُردو بازار لاہور سے شائع کیا۔

رحیم گل نے اپنے ناولوں اور افسانوں کی طرح ڈراموں میں بھی مقصدیت کو مدِ نظر رکھا ہے۔یہ مقصدیت کبھی اصلاحانہ رنگ میں نظر آتی ہے تو کبھی واعظانہ اور ناقدانہ صورت میں۔

بنیادی طور پر وہ ایک ایسے صالح معاشرے کی تشکیل کے خواہاں ہیں جہاں محبت ہو،اُخوّت اور بھائی چارہ ہو۔جہاں سب مل کر ہنسی خوشی زندگی گزاریں اور ایک دوسرے کا احترام کریں۔

وہ معاشرے میں بحیثیت فرد ہر کسی کے برابر حقوق کے قائل ہیں۔اُن کی نظر میں قومیت اور حسب و نسب کی بنیاد پر تفریق زوال کی نشانی ہے۔وہ باہمی ہم آہنگی اور برداشت کے ساتھ ساتھ صلحِ کُل کے علم بردار ہیں۔

وہ اَدب کو زندگی کا قرینہ سمجھتے ہیں اِس لیے اَدب برائے زندگی کے قائل ہیں۔اُنھوں نے اپنے ڈراموں میں معاشرتی اچھائیوں اور برائیوں کو بڑے دلچسپ،خوب صورت اور دل موہ لینے والے انداز میں قلم بند کیا ہے جس سے مثبت زاویہ فکر اُجاگر ہوتا ہے؛

"بیٹا! دشمن نے وار کر دیا۔چند گھڑی کا مہمان ہوں لیکن یاد رکھو اپنے مہمانوں کو جو قول دے چکا ہوں اُسے کسی قدم پر شکست میں بدل نہ دینا۔خون کا آخری قطرہ بہہ جانے تک اِن کی حفاظت کرتے رہنا۔"(۱۲)

در حقیقت وہ ایسے قلم کار ہیں جو جس موضوع پر بھی قلم اُٹھاتے ہیں بے تھکان لکھتے چلے جاتے ہیں اور اُس کا حق ادا کرنے کی پوری قدرت رکھتے ہیں۔

"اِس کا مطلب یہ ہوا کہ دس ہزار سال کی تہذیب بے کار ہے۔انسان نے جتنی کتابیں لکھی ہیں،سمندر میں ڈبو دینی چاہیں۔جب جھوٹ ہی کامیابی کا راز ہے تو نیکی کی تلقین بے کار ہے۔"(۱۳)

رحیم گل کا اپنا فلسفیانہ نقطۂ نگاہ ہے جس میں وہ معاشرتی خوبیوں اور اچھائیوں کو فریم کر کے پیش کرتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ اُن کی تحریر کامیاب ہے خواہ وہ کسی بھی نثری صنف میں ہے کیونکہ اُن کا نصبُ العین تعمیری سوچ کو پروان چڑھا کر بہتر مستقبل کی نوید سُنانا ہے۔

خاکہ نگاری:

رحیم گل خیبر پختون خوا کے جنوبی خطّے کے واحد خاکہ نگار ہیں جن کے دو خاکوں کے مجموعے "پورٹریٹ" اور "خدوخال" منظرِ عام پر آ چکے ہیں اور قبولِ عام کا شرف حاصل کر چکے ہیں۔

پورٹریٹ رحیم گُل کی خاکہ نگاری پر مبنی پہلی کتاب ہے جو "فیروز سنز لمیٹڈ" لاہور والوں نے شائع کی۔یہ کتاب کل ایک سو اڑسٹھ صفحات پر مشتمل ہے جس میں سترہ شخصیات کے خاکے ہیں جن سے مصنّف کا دیرینہ تعلق رہا ہے۔یہ خاکے اکثر دوست و احباب کی کتبِ رونمائی یا پھر اُن کے متعلق منعقدہ تقاریب میں پڑھے گئے۔اور خدوخال رحیم گل کے خاکوں کا دوسرا مجموعہ ہے جو اُن کی وفات کے بعد ۱۹۹۲ء میں "رابعہ بُک ہاؤس" لاہور نے زیورِ طبع سے آراستہ کیا۔یہ مجموعہ کل ایک سو دس صفحات پر مشتمل ہے جس میں بائیس مختلف علمی و ادبی شخصیات کے خاکے ہیں۔

خاکہ نگاری کے متعلق مشہور ہے کہ یہ پُلِ صراط پر چلنے کے مترادف ہے۔جس طرح پُلِ صراط کو عبور کرنا نہایت مشکل امر ہوتا ہے بالکل اِسی طرح کسی شخص کا خاکہ لکھ دینا بہت مشکل ہوتا ہے کیونکہ یہ ایک نازک کام ہوتا ہے۔اِس میں ذاتی تعلقات،اختلاف اور جانب داری کی بنیاد پر افراط و تفریط کا امکان ہوتا ہے۔

"پورٹریٹ" اور "خدوخال" کے تناظر میں جب رحیم گُل کے اِس فن کو اُسلوبیاتی کسوٹی پر کھا جاتا ہے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اُنہوں نے حتی الوسع اپنے خاکوں میں متوازن اور غیر رسمی انداز اختیار کیا ہے جس سے منفرد تحریر کی تکنیک کا واضح ادراک ہوتا ہے۔ اُنہوں نے جہاں صاحبِ خاکہ کی خوبیوں کا ذکر کیا ہے وہاں اُس کی خامیوں کو بھی کھل کر بیان کیا ہے۔

رحیم گل کو حلیہ نگاری پر مکمل عبور حاصل ہے۔ اُنہوں نے جتنی شخصیات کے خاکے لکھے ہیں اُن میں اشخاص کی شکل وصورت کو اِس انداز سے بیان کیا ہے کہ قاری کو اُن کی تصویریں چلتی پھرتی نظر آتی ہیں۔

رحیم گل نے ہمیشہ اپنے خاکوں میں مقصدیت کو پیشِ نظر رکھا ہے اور اُن کا رنگ اصلاحانہ ہے۔ مختلف شخصیات کے خاکوں میں اُن کے علمی و ادبی کام کو سراہا گیا ہے وہاں اُن کے عیوب کو بے باکانہ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ یہی اُن کے قلم کا اعجاز ہے کہ اُن شخصیات کی تصویریں قاری کے ذہن میں فرشتہ یا شیطان کا روپ دھار کر نمودار نہیں ہوتیں بلکہ ایک انسان کی صورت میں ظاہر ہوتی ہیں جو غلطیوں کا پُتلا ہے اور خامیاں انسانوں میں پائی جاتی ہیں۔

"پورٹریٹ" اور "خدوخال" کے خاکے، خاکہ نگار کے گہرے مشاہدے اور مردم شناسی کی غمازی کرتے ہیں۔ اُنہوں نے ایک ماہر نفسیات بن کر جملہ صاحبانِ خاکہ کی ظاہری وباطنی کیفیات، کردار وسیرت اور اُن کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو بڑی چابک دستی سے بیان کیا ہے۔

رحیم گُل کے اکثر خاکے تعارفی اور تاثراتی نوعیت کے ہیں اور اُن میں اختصار پایا جاتا ہے۔ "پورٹریٹ" اور "خدوخال" کے اکثر خاکے انتہائی مختصر ہیں :

"لیکن یہ اختصار مصنّف کی زبان پر دسترس کی وجہ سے جامعیّت لیے ہوئے ہیں اختصار کے باوجود اتنے دلچسپ خاکے ہیں کہ ایک ہی نشست میں پڑھنے پر مجبور کرتے ہیں۔"(۱۴)

اُن کے خاکوں کے اختصار کا ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ خاکے میں صاحبِ خاکہ کو مرکزیت دے کر سائنسی انداز میں شخصی تجزیہ کیا گیا ہے۔ غیر ضروری تفاصیل اور واقعات وغیرہ سے مکمل اجتناب برتا گیا ہے۔ یوں اُن کے خاکے قاری کو بور نہیں کرتے اور شخصی تاثر کو بھی واضح کرتے چلے جاتے ہیں۔

"پورٹریٹ" اور خدوخال" کا جائزہ لینے پر یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ:

"پورٹریٹ" کے خاکوں میں توصیفی پہلو نمایاں ہے اور خامیوں سے کسی حد تک صرفِ نظر کیا گیا ہے۔"(۱۵)

یہی وجہ ہے کہ اِس مجموعے کے بیشتر خاکوں پر یک رُخا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ احمد ندیم قاسمیؔ، قتیل شفائی، حبیب جالبؔ، فارغؔ بخاری، ایوب صابرؔ، تاج سعید اور زیتون بانو کے خاکوں میں خاکہ نگار کی عقیدت و احترام کے جذبات اور ذاتی تعلقات نے اِن شخصیات کے مثبت پہلوؤں کو اُجاگر کیا ہے جب کہ "خدوخال" میں یہ امر مانع رہا ہے۔ اِس کے جملہ خاکے غیر رسمی انداز میں شخصیت کے مثبت و منفی دونوں پہلوؤں کو مدّ نظر رکھا گیا ہے۔ یہ خاکے اختصار کے باوجود زیادہ گہرائی کے حامل ہیں جن میں مصنّف نے انسانی ہمدردی اور محبت سے سرشار ہو کر صاحبانِ خاکہ کے بشری محاسن و عیوب پر ہمدردانہ اور مخلص جذبے کے تحت قلم اُٹھایا ہے۔

رحیم گل نے بعض صاحبانِ خاکہ کی بابت معلومات نہ ہونے کے باوجود اُن کے خاکے لکھے ہیں اور اِس کا اعتراف بھی کیا ہے کہ فلاں کے متعلق زیادہ معلومات اُنہیں زیادہ حاصل نہیں ہیں۔ صرف ایک دورسمی ملاقاتوں اور دوسروں کی سنی سنائی باتوں کو کینوس پر پھیلا کر اُن اشخاص کے متعلق لکھا گیا ہے جس کے باعث اُن کے کئی خاکے متنازعہ بھی رہے ہیں اور اُن پر بڑے اعتراضات بھی کیے گئے۔ خصوصاً کشور ناہید، منشا یادؔ اور مشکور حسین یادؔ نے اِس حوالے سے خفگی کا اظہار بھی کیا اور وضاحت کی کہ یہ خاکے ذاتی رنجش کی بنیاد پر لکھے گئے ہیں مگر اِس کے باوجود یہ دونوں مجموعے اُردو خاکہ نگاری کے ارتقا میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اور خاکہ نگار کی اِس فن سے مکمل آگاہی کا ثبوت دیتے ہیں۔

انہی نثری خصائص اور منفرد اُسلوب کے باعث رحیم گل کا شمار اُردو نثری ادب میں عزت و احترام سے لیا جاتا ہے۔وہ ایک تابندہ کردار کی حامل شخصیت اور ملک گیر شہرت کے حامل نثر نگار ہیں جن کی ہر ہر تحریر کے الفاظ و ترکیبات موزوں اور شاعرانہ ہیں، جس کے باعث وہ لاہور کے کافی ہاوس (پاک ٹی ہاوس) میں نثری شاعر کے نام سے پکارے جاتے تھے۔ نیز معنویت سے پُر، اثر آفرینی پر مبنی تحیر آمیز فقرات و عبارات کو پڑھتے ہوئے قاری کی ذہنی کیفیت بھی وہی ہوتی ہے جو کرداروں کی ہوتی ہے، اور وہ خود کو بھی کردار محسوس کرنے لگتا ہے۔یہی کچھ اُن کے منفرد اُسلوب کی پہچان ہے۔

ڈاکٹر اجمل خان بصرؔ، اسسٹنٹ پروفیسر، گورنمنٹ ڈگری کالج، کرک

حوالہ جات

۱۔ امجد وحید قریشی، ''رحیم گل۔ سرحد کی پکار''مشمولہ ''یادرفتگاں'' ادارہ علم و ادب، کوہاٹ، ۱۹۹۳ء، ص ۳۶۵

۲۔ رضا ہمدانی، ''رحیم گل۔ فکر و نظر کے لیے کئی جنتیں چھوڑ گیا''مشمولہ ''یادرفتگاں''، ص ۳۴۲

۳۔ رحیم گل، ''جنت کی تلاش'' رابعہ بُک ہاؤس، اُردو بازار۔ لاہور، ۲۰۰۹ء، ص ۴۴۰

۴۔ افتخارالدین، ''رحیم گل۔ احوال و آثار'' علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ۱۹۸۴ء ص ۸۱

۵۔ رحیم گل ''تن تارارا'' رابعہ بُک ہاؤس، لاہور ۱۹۹۵ء، ص ۶۳

۶۔ رحیم گل تن تارارا ص ۵۰

۷۔ رحیم گل تن تارارا ص ۴۲

۸۔ رحیم گل تن تارارا ص ۵۷

۹۔ رحیم گل (سرحدی عقاب) زہر کا دریا رابعہ بُک ہاؤس، اُردو بازار۔ لاہور، س ن، ص ۱۳

۱۰۔ رحیم گل (سنہری جال) زہر کا دریا ص ۱۸۵

۱۱۔ رحیم گل (بے اصولوں کے اصول) زہر کا دریا ص ۱۱۶

۱۲۔ رحیم گُل (ترنّم) ترنّم رابعہ بُک ہاؤس، لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۹۹

۱۳۔ رحیم گُل (راہِ گذر) ترنّم ص ۲۲۷

۱۴۔ گل ناز بانو (غیر مطبوعہ مقالہ ایم فل اُردو ''صوبہ سرحد میں خاکہ نگاری'' شعبہ اُردو، جامعہ پشاور ۲۰۰۲ء ص ۳۲

۱۵۔ گل ناز بانو ''صوبہ سرحد میں خاکہ نگاری'' شعبہ اردو، جامعہ پشاور، ۲۰۰۲ء، ص ۳۲

انشائیہ میں گریز کی تکنیک

محمد اویس قرنی

ABSTRACT

Inshaia is a new genre in Urdu prose. Guraiz is a technique which is used in qasida. But in urdu prose and especially in inshaia this technique is used abundantly. In this research paper the researcher has analyzed the art of Urdu inshaia and its techniques in full detail. It is fact that Urdu inshaia is like an essay but it consists some type of dispersion. The writer of inshaia cannot be confined to the topic straight but in a zigzag style. He leaves his point of discussion and comes back soon unconsciously. In this research paper all these points are discussed in the light of the opinions of famous inshaia writers, critiques and practical examples of Urdu .inshaias

ہماری زندگی کے معاملات اور آداب و برتاؤ سے لے کر فنون لطیفہ تک میں گریز کا عمل کسی نہ کسی صورت اپنی جھلک ضرور دکھاتا ہے۔ فن کی دنیا میں یہی گریز زوائد سے خود کو بچانے یا زائد حصے کو ہٹانے میں بھی بصیرت افروزی کے ساتھ جلوہ گری کرتا ہے۔ وہ جو کسی نے ایک سنگتراش سے پوچھا تھا کہ تم ایک پتھر سے اتنی خوبصورت مورت کس طرح تراش لیتے ہو اور اس کا جواب تھا کہ میں نے تو صرف زائد حصے کو علیحدہ کیا ہے۔

لیکن فن کی دنیا میں اس سے آگے گریز کی کچھ اور صورتیں بھی ہیں۔ اردو ادب میں دو اصناف ایسی ہیں۔ جہاں گریز کی اصطلاح بہت نمایاں اور واضح طور پر دیکھنے میں آتی ہے۔ منظوم آثار میں دیکھا جائے تو صنف قصیدہ میں ابتدا ہی سے گریز ایک بھرپور پینترے کے طور پر مستعمل چلا آتا ہے۔ اور نثری اصناف میں نسبتاً جدید صنف یعنی انشائیہ میں یوں کروٹ لیتا ہے کہ انشائیہ نگار موضوع سے کچھ وقت کے لئے نئی رت، نئی کیفیتوں کی اور رخصت لیتا ہے۔ لیکن پھر جلد ہی اپنے محور سے خود کو دوبارہ جوڑ تا ہے۔ دوسری اصناف میں موضوع کے ساتھ سختی سے چمٹے رہنے اور ادھر اُدھر کی چیزوں سے گریز کو خوبی گردانا جاتا ہے۔ جبکہ انشائیہ میں خیال کی ڈھیلی ڈھالی لہر اور مرکز گریز دھارے سے خود کو دور رکھنے کو معیوب سمجھا جاتا ہے۔

قصیدہ میں تشبیب کے بعد گریز کے ذریعے قصیدہ نگار اصل موضوع کی جانب پلٹتا ہے۔ تاکہ تشبیب اور قصیدے کے اصل مضمون (مدح یا ذم وغیرہ) کو فنکاری کے ساتھ ایک دوسرے سے ملایا جائے۔ تشبیب اور مدح کے درمیان فکری رابطے اور مضمون کو مضمون سے جوڑنے کے لئے جو وسیلہ اختیار کیا جاتا ہے۔ اسے گریز کہا جاتا ہے۔ تاہم انشائیہ میں گریز انشائیہ کی مجموعی ساخت کے اعتبار سے اپنی تعریف آپ متعین کرتا ہے۔ یہاں ذہن موضوع کے سیدھے خط کی تکرار اور ترتیب کے مشینی حصار سے کچھ لمحوں کے لئے نکل کر نئی دنیاؤں کی جانب منعطف ہوتا ہے۔

انشائیہ میں گریز کسی بھی جگہ اپنا راستہ بنا سکتا ہے۔ جس طرح افسانہ اور ناول میں نکتہ عروج مقامات تبدیل کر سکتا ہے تاہم گریز کو ہم کسی بھی صورت انشائیے کا نکتہ عروج نہیں کہہ سکتے۔ بعض انشائیے پڑھ کر تو لگتا ہے جیسے اس کی ابتدا ہی گریز سے کی گئی ہے جیسے وزیر آغا کا انشائیہ ہجرت۔ چونکہ انشائیہ کی ایک تعریف نیست سے ہست میں لانے کا خروش بھی ہے یہی وجہ ہے کہ اس انشائیہ میں خیالات کی بہجت چلتے چلتے اصل موضوع یعنی ہجرت کے کیف میں اُتر جاتی ہے

۔

جس طرح افسانے اور ناول میں غیر ارادی کئی مقامات پر انشائیے کی خصوصیات جنم لینے لگتی ہیں۔ خود کہانی کار کو بعد میں یہی مقامات اس قدر بھا جاتے ہے۔ کہ وہ فن پارے کو آخری ٹچ دیتے وقت بھی اسے نکالنا مناسب نہیں سمجھتا کہ یہ خیالات در حقیقت اسی فن پارے کے مخصوص موڈ کی دین ہوتے ہیں۔ پس وہ اپنے خیالات کو عزیز گردانتا ہے۔ بعینہٖ ایک انشائیہ نگار کہانی میں کوئی نئی کہانی بننے کی کوشش تو نہیں کرتا تاہم خیالات کی لپک جھپک اسے ادھر اُدھر گھماتی

ضرور ہے۔ اور یہی گھماؤ پھیراؤ انشائیہ کے اندر حسن آفرینی کا سبب بنتا ہے۔ جانسن نے خیال کے ایسے ہی موسموں کو آزاد ذہنی ترنگ سے موسوم کیا ہے۔ تاہم جانسن کی یہ رائے بھی بہت ساری غلط فہمیوں کو جنم دینے کا باعث بنی کیونکہ ان کے یہاں حدود کا تعین نہیں ہوا۔ اسی وجہ سے ہر غیر متوازن اور بے ربط قسم کی تحریر کو انشائیے کی ذیل میں لانے کی کوشش کی گئی کسی نے لطائف وظرائف اس کی سب سے بڑی خوبی ٹھہرائی تو کسی نے طنز کی چٹکی لی اور کوئی اسے دیوانے کی بڑ سمجھتا رہا۔

ڈاکٹر سید حسنین ایک جگہ گریز بارے ایسی ہی تانکا جھانکی کرتے لکھتے ہیں۔

"ناہموار بے شکل اور غیر سالم چھوٹے چھوٹے واقعاتی ٹکڑے جو کسی سلیقہ مند خوش بیان کی زبان سے چٹکلے یا لطیفے بن جاتے ہیں۔ انشائیہ نگاری میں خوب مصرف میں آتے ہیں۔ یہ واقعاتی ٹکڑے ادبی اصطلاح میں محاضرات یعنی (Anecdotes) سے موسوم ہیں۔"(۱)

ڈاکٹر حسنین کے بیان سے ایسا لگ رہا ہے کہ وہ مزاح کو انشائیہ کا ضروری حصہ سمجھتے ہیں۔ حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ طنز و مزاح کسی بھی صنف کی طرح انشائیہ میں بھی در آسکتا ہے لیکن یہ انشائیہ لکھنے والے کے مزاج پر منحصر ہے کہ وہ کس موڈ میں انشائیہ لکھ رہا ہے۔ مزاح انشائیہ کے لئے یا انشائیہ میں گریز کے لئے ہر گز شرط کی حیثیت نہیں رکھتا۔

حسنین نے جن واقعاتی ریزوں اور غیر سالم ٹکڑوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہ دراصل انشائیے میں گریز ہی کا حوالہ ہے جہاں اس قسم کے ٹکڑے رنگ جما سکتے ہیں وہ ان محاضرات کے باب میں لکھتے ہیں۔

"انشائیہ میں نمک پاروں جیسا کام کرتے ہیں جن سے باتوں میں ذائقہ اور سواد آتا ہے۔ ان کے استعمال سے ترنگ میں رنگ آتا ہے اور آوارہ خیالی میں سرور۔"(۲)

گریز کے یہی لمحے انشائیہ میں ایک اور طرح کی آزادہ روی دکھاتے ہوئے تخلیق کار کو سانس لینے اور سوچ کی رہگذر پر آس پاس کے منظروں سے شاد کام ہونے کا موقع فراہم کرتے ہیں۔ گریز کی شکل میں خیالات کی تاخت وز قند ضبط و قرار کی پابندیوں کو توڑ کر خوش خرام بے قاعدگی پر مائل کرتی ہے۔ یہ رویہ انشائیہ کو وسعتوں سے ضرور ہمکنار کرتا ہے۔ تاہم ایسی منہ زوری بھی نہیں دکھاتا کہ ضبط کی طنابیں ہی توڑ ڈالے۔ ڈاکٹر اظہار پروفیسر قلندر مومند کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"پروفیسر قلندر مومند کے بقول انشائیہ تحریر کرنے کے دوران انشائیہ نگار اپنے موضوع سے گریز کرتا اور پھر اپنے موضوع کی طرف لوٹتا ہے لیکن یہ دونوں عوامل غیر محسوس اور فنی نوعیت کے ہونے چاہئیں جس سے ثابت ہوتا ہے کہ انشائیہ نگار کو ذہنی آزادی کے باوجود فنی منصوبہ بندی سے غافل نہیں رہنا چاہئے۔ پروفیسر قلندر مومند فرماتے ہیں کہ انشائیہ نگار کا موضوع سے گریز کرنا یا موضوع کی طرف واپس آنا بالکل اس طرح کا ہے جس طرح تانگہ اچانک غیر محسوس اور غیر ارادی طور پر کچھ وقت کے لئے پختہ سڑک سے کچے راستے کی طرف کھسک جائے۔ اور پھر اپنی پہلی منزل (یعنی پختہ سڑک) کی طرف لوٹنے کی فطری کوشش کرے۔"(۳)

گویا انشائیہ نگار اپنی تخلیق کے دوران بہت سے کچے پکے موڑ مڑتا ہے یہ سچ ہے کہ انشائیہ نگار موضوع کی سڑک پر پھر سے ہو لیتا ہے تاہم یہ سڑک بھی سپاٹ لکیر کی طرح نہیں بلکہ بہت ساری گھوما پھیریوں سے ہو کے نکلتی ہے۔ معروف انشائیہ نگار ڈاکٹر اسرار بزبان انشائیہ رقمطراز ہیں۔

"موضوع کے ساتھ یہ آنکھ مچولی میرے پڑھنے والوں کو بھی لطف دیتی ہے۔"(۴)

آنکھ مچولی کے لفظ میں ڈاکٹر اسرار نے گریز کی طرف آنے اور جانے کے سارے مراحل سموئے اور سمیٹے ہیں۔

جانسن کی A Loose Sally of mind والی تعریف نے واقعی لکھنے اور پڑھنے والوں کو طرح طرح کے مغالطوں میں مبتلا رکھا۔ تا آنکہ جدید انشائیہ تخلیق کے مختلف مدارج سے ہوتا ٹھوس محاکے سے گزر کر سامنے نہیں آیا۔ ڈاکٹر الٰہی بخش اعوان اس مغالطے کی زد میں یوں آئے ہیں۔

''یہ (انشائیہ) ایک موضوع پر زیادہ دیر تک بر قرار نہیں رہتا۔ یعنی موضوع بدلتا رہتا ہے۔ نہایت ذاتی نوعیت کا ہوتا ہے اور ایسے انفرادی بیانات پر مشتمل ہوتا ہے۔ جو انداز میں روایتی اور ساختمانی اعتبار سے ڈھیلا ڈھالا ہوتا ہے۔''(۵)

درآنحالیکہ انشائیہ بنیادی طور پر ایک ہی موضوع کے گرد گھومتا ہے لیکن اس کے گھماؤ میں اتنی سمائی ہوتی ہے کہ مرکزی ساز کے رس سے جڑی دھنیں خود بخود اپنے کو آشنا کراتی جاتی ہیں۔

آگے چل کر ڈاکٹر الٰہی بخش اعوان لکھتے ہیں۔

''اس کے موضوعات بدلتے رہتے ہیں لیکن ایک مرکزی خیال اس کی ڈھیلی ڈھالی شیرازہ بندی کرتا ہے۔''(۶)

اگر ڈاکٹر صاحب کی مراد یہ ہو کہ بطور صنف انشائیہ کسی بھی عنوان کے تحت لکھا جا سکتا ہے۔ تو بات سمجھ میں آتی ہے لیکن یہاں یہ مفہوم نہیں بن پا رہا اعوان صاحب کے طرز بیان سے لگتا ہے کہ وہ ایک ہی انشائیے میں موضوعات کے بدلنے کا کہہ رہے ہیں جبکہ عموماً انشائیہ میں ایسا ہوتا نہیں۔ جس چیز کو وہ موضوعات کا بدلنا کہتے ہیں دراصل گریز کی وہ کیفیت ہے جو ذہنی آوارہ خرامی کے سبب وجود میں آتی ہے۔ اکثر قلمکاروں نے اس کا غلط مطلب لیتے ہوئے انشائیہ کو بکھیر کر رکھ دیا اور یہ نہیں سوچا کہ اس ظاہری ریزہ خیالی میں بھی ربط ضبط کا ہونا ضروری ہے۔ ڈاکٹر بشیر سیفی لکھتے ہیں۔ انشائیہ کے ضمن میں ذہنی آوارہ خرامی پر اتنا زور دیا گیا کہ اسے انشائیہ کا لازمی جز سمجھ لیا گیا ہے۔ حالانکہ ذہن کی آوارہ خرامی انشائیہ کی ایک مخصوص صورت ہے لازمی عنصر نہیں۔ پھر ذہن کی آوارہ خرامی کا یہ مطلب بھی نہیں کہ انشائیہ نگار موضوع کو مس کرنے کے بعد اطراف و جوانب میں نکل جائے اور گھر کا راستہ ہی بھول جائے آوارہ خرامی یا ذہنی آزادہ روی کی تکنیک محض اس لئے استعمال کی جاتی ہے کہ اس سے انشائیہ کا دائرہ وسیع ہو جاتا ہے اور انشائیہ نگار کو موضوع کے حوالے سے جو دوسری اہم باتیں کہنا ہوتی ہیں وہ چلتے چلتے ان کی طرف اشارہ کر کے اپنے اصل موضوع پر آ جاتا ہے۔ یوں جن خیالات و افکار کے اظہار کے لئے ایک علیحدہ مضمون کی ضرورت پڑتی ہے انہیں ایک پیراگراف میں سمیٹ لیا جاتا ہے ورنہ انشائیہ بھی موضوع سے اسی قدر مربوط ہوتا ہے۔ جس قدر ایک مضمون ہو سکتا ہے۔ یہ جو چلتے چلتے موضوع کے لحاظ سے لکھا جو کھا بٹورا جاتا ہے اس نکتے کو بہت سے لوگ سمجھ کر بھی نہ سمجھ سکے۔ جیسے ڈاکٹر الٰہی بخش اعوان۔ وزیر آغا کے انشائیوں پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''اگرچہ ان کی تحریر ڈھیلی ڈھالی اور مرکز گریز کرتی ہوئی ہوتی ہے لیکن وحدت خیال ان کی شیرازہ بندی کیے رہتی ہے جس کی وجہ سے یہ بکھرنے نہیں پاتی۔''(۸)

یہاں اعوان صاحب نے پوری بات کر کے بھی اس میں ''اگرچہ'' کا اضافی تڑکا دیا ہے۔ حالانکہ انشائیہ تو ہوتا ہی ایسا ہے جیسا کہ اعوان صاحب بتا رہے ہیں لیکن بیچ میں اگر مگر کے معنی یہ ہوئے کہ وہ انشائیے سے بھی ایک عام مضمون کا مطالبہ کر رہے ہیں جو اس لحاظ سے نادرست ہے کہ اس سے انشائیہ کی فضا محدود ہو جاتی ہے۔ بقول رفیع الدین ہاشمی۔

''انشائیہ نگار جو موضوع منتخب کرتا ہے۔ بعض اوقات وہ اس دائرے سے آزاد ہو کر آوارہ خرامی بھی کرتا ہے اس طرح انشائیے کے تنوع کی حدیں مزید وسیع ہو جاتی ہیں۔''(۹)

جوگندر پال کا خیال ہے۔

''اس صنف کی ایک نمایاں خوبی اس کی بے تشویش کھلی کھلی فکر مندی ہے انشائیہ لکھتے ہوئے آپ دراصل بڑی گہری سوچیں سوچ رہے ہوتے ہیں اور اس عالم میں قطعاً لاعلم ہوتے ہیں کہ آپ کہاں سے کہاں آ پہنچے ہیں اور آپ کو ابھی کہاں پہنچنا ہے ایسے ہی بھٹک بھٹک کر آپ پر کائناتی اسرار منکشف ہوتے ہیں۔''(۱۰)

اس میں کوئی کلام نہیں کہ انشائیہ نگار غیر معمولی ذکاوت اور سوچ کی گھمبیرتا رکھتا ہے تاہم اس دراکی کے معنی یہ نہیں کہ آگے پیچھے استدلال اور مقصدیت کی ڈگڈگی بجائی جائے یا تلقین شاہ بننے کا ثبوت بہم پہنچایا جائے۔ مطلب بے تکلفی اور شگفتگی کے ساتھ بات سے بات نکالنے کے ہیں جوگندر جی افسانے کے آدمی ہیں انہیں معلوم ہے کہ فن کی دنیا میں بھٹکنا اور بہکنا کیا معنی رکھتے ہیں ظاہر ہے اس کیفیت سے ہم سب کسی نہ کسی طور بہرہ مند ہوتے رہے ہیں۔ لیکن

انشائیہ نگار کو جہاں تہاں سے گزرنے کے بعد گھر واپسی کا راستہ معلوم ہوتا ہے۔ انشایئے کے آئینے میں رکھ کر دیکھا جائے تو صرف یہی نہیں کہ گریز کی صورت عنوان کی مناسبت سے نئے در کھولے جائیں بلکہ انشایئے کی مجموعی فضا میں قدم قدم پر اس گریز کو مد نظر رکھنا پڑتا ہے۔ گریز ان دلیلوں سے جہاں تنقید و تحقیق کے معروضی لہجے میں نتائج کا استنباط کیا جاتا ہے۔

گریز اُس طوالت سے جس کا بوجھ صرف مقالہ سہار سکتا ہے۔ گریز اُس خیال سے جو پائمال ہو چکا ہے۔

گریز اُس خشکی سے جو مضمون کے معلوماتی اعداد و شمار میں کسی قسم کے شگفتہ اثر کے لئے جگہ نہیں چھوڑتی۔

لیکن سب سے بڑھ کر گریز موضوع سے انحراف کے اُس وقفے کا جہاں سے آگے دم لے کر چلنا پڑتا ہے۔ ڈاکٹر بشیر سیفی اپنے مقالے میں ایک جگہ اس انحراف سے انکار کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"اس صنف میں لکھنے والا موضوع کے حوالے سے ذہن میں آنے والی دیگر باتوں کا ذکر بھی کر سکتا ہے تاہم موضوع سے انحراف نہیں کرتا۔"(۱۱)

لیکن آگے جا کر ان کے موقف میں تبدیلی ملتی ہے اور انحراف کو انشائیے کا خاصہ مان کر اُسے آزادہ روی اور وسعت پر محمول کرتے ہیں ظاہر ہے یہ انحراف مکمل انحراف تو نہیں ہوتا لیکن ہوتا ضرور ہے۔ بشیر سیفی کے مطابق:

"انشائیہ بھی موضوع سے اسی قدر مربوط اور متعلق ہوتا ہے۔ جس قدر ایک مضمون ہو سکتا ہے۔ مگر چونکہ مضمون میں موضوع سے انحراف کی کوئی گنجائش نہیں ہوتی۔ جبکہ انشائیہ میں لمحہ بھر کے لئے اصل موضوع سے ہٹ کر ایسے ضمنی موضوعات پر اظہار خیال کیا جا سکتا ہے جو موضوع کے حوالے سے ذہن میں در آئے ہوں اس لحاظ سے انشائیہ کا ڈھانچہ مضمون کی نسبت قدرے لچکدار اور ڈھیلا ڈھالا ہوتا ہے۔ اور یہ اسی لچک کا نتیجہ ہے۔ کہ انشائیہ کبھی کہانی کی حدود میں لڑھکتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور کبھی ڈرامہ اور سفر نامہ کی خصوصیات اپنے اندر سمیٹتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔"(۱۲)

دیکھا جائے تو بظاہر اس ڈھیلے ڈھالے پن میں ضمنی موضوعات کو لے کر کبھی کہانی تو کبھی سفر نامے کی طرف نکل جانے میں بے ترتیبی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن فنکار فن کے دائرے میں بے ترتیبی پیدا نہیں ہونے دیتا۔ سلیم آغا قزلباش لکھتے ہیں۔

"بے ترتیبی میں بھی ایک اندرونی ترتیب مضمر ہوتی ہے۔ جسے انشائیہ نگار اپنی تیسری آنکھ سے ڈھونڈ نکالتا ہے اور پھر اپنے طرز تحریر کے ذریعے Delight in Disorder والی کیفیت پیدا کر لیتا ہے جس سے تحریر کی معنویت نکھر آتی ہے۔ وہ لوگ جو Disorder کی اصطلاح کو بالکل ڈھیلی ڈھالی اور غیر مربوط کے معنوں میں لیتے ہیں وہ انشایئے کے مزاج سے بخوبی آشنا نہیں ہیں۔"(۱۳)

اس بے ترتیبی سے پیدا شدہ مسرت کے بارے میں Great essays کے مرتب ہاؤسٹن پیٹرسن لکھتے ہیں۔

"اس (انشائیہ) میں ایک قسم کی ڈھیلی ڈھالی وحدت ہو گی لیکن اس میں اصل موضوع سے مسرت بخش انحراف بھی ہو گا۔ وہ ہمیں مصنف کی رائے سے اتفاق کی ترغیب بھی دے سکتا ہے۔ لیکن وہ ہمیں اتفاق رائے پر مجبور نہ کرے گا۔"(۱۴)

اصل موضوع سے ہٹ کر چلنے اور پلٹنے کے اس عمل کا تجزیہ ڈاکٹر انور سدید یوں کرتے ہیں۔

"انشائیہ کا تجربہ بھی زندگی کی کٹھن ریاضت ہی کا ثمر ہے۔ تاہم اس میں جو صداقت پیش کی جاتی ہے وہ ایک مدار سے دوسرے مدار میں داخل ہو جاتی ہے اس گردش میں صداقت تو نہیں بدلتی تاہم اس عمل میں حقیقت کے متعدد روپ سامنے آ جاتے ہیں اور انشائیہ نگار فانی انسان کو روشنی کی اس کرن کو پکڑنے کی دعوت دیتا ہے جو انشائیہ نگار کے شعور سے خود بخود پھوٹ رہی ہے۔"(۱۵)

اس ضمن میں سلیم آغا قزلباش مزید صراحت کرتے ہیں۔

"انشائیہ ایک گھتی ہوئی تحریر ہے جس میں ایک نقطہ خیال دوسرے نقطہ خیال سے پھوٹتا ہے اور پھیل کر دوبارہ پہلے نقطے کو چھوتا ہے تو معنی کی ایک نئی پرت فکر کا ایک نیا زاویہ اور خیال کی ایک تازہ لہر نمودار ہو جاتی ہے۔"(۱۶)

اسی خیال کو دوسری جگہ ایک مثال کے ذریعے یوں سمجھاتے ہیں۔

"یوں کہئے کہ انشائیہ کا مرکزی خیال باولر کے ہاتھ میں پکڑی ہوئی گیند ہے۔ وہ جب چاہتا ہے اسے زوردار ٹھپے کی صورت میں ابھری ہوئی وکٹوں کی طرف اچھالتا ہے مگر یہ گیند تھوڑی دیر بعد مختلف ہاتھوں سے ہوتی ہوئی دوبارہ باولر کے ہاتھ میں آجاتی ہے۔ یہ حال انشائیے کے مرکزی نقطے کا ہے کہ وہ مختلف موضوعات کو چھونے کے بعد دوبارہ انشائیہ نگار کے ہاتھ میں آجاتا ہے۔ بلکہ انشائیہ لکھتے ہوئے اگر کسی واقعہ یا منظر کا ذکر آجائے تو وہ بھی مرکزی نقطے کے ساتھ پیوست ہوتا ہے نہ کہ مرکزی نقطے سے پہلو تہی کرنے کے لئے برتا جاتا ہے۔"(۱۷)

دوسری جانب انشائیے کے کڑے نقاد ڈاکٹر سلیم اختر گریز کو انشائیے کی مقصدیت اور اختتام سے جوڑتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"تکنیکی اعتبار سے ہم اسے افسانہ کے اچانک اختتام جیسا بھی قرار دے سکتے ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ وہاں افسانہ میں ایک خاص فضا سے توقعات ابھارنے کے بعد ان کے برعکس اختتام لایا جاتا ہے۔ لیکن اس نوع کے انشائیوں میں عنوان سے موضوع کے بارے میں پیدا ہونے والی توقعات فنی رعنائی سے باطل کر دی جاتی ہیں۔"(۱۸)

یہ سچ ہے کہ انشائیہ میں موضوع کو نت نئے زاویوں سے دیکھا اُبھارا جاتا ہے تاہم سلیم اختر کی افسانے والی بات کچھ زیادہ اپیل نہیں کرتی۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ گریز پر جتنے مباحث ہوئے اس کی روشنی میں دیکھا جائے تو سلیم اختر گریز کو کچھ اور سمجھے ہوئے ہیں جبکہ ایسا ہے نہیں وہ اپنے ہی انداز میں اس کے نفسیاتی تجزیے اور فوائد کو سامنے رکھتے ہوئے بات کو یوں آگے بڑھاتے ہیں۔

"اس کا ایک نفسیاتی فائدہ یہ ہے کہ موضوع کی مذمت کے لئے موضوع جیسا عنوان دیا۔ جس کے تلازمہ سے قاری کے ذہن میں عنوان سے وابستہ تمام خیالات و نظریات اور احساسات ابھر آئے اور یوں ان سب کی فرداً فرداً خامیاں اجاگر کیے بغیر ہی ہلکے پھلکے انداز سے موضوع سے وابستہ تصور کے بارے میں قاری کے ذہن میں ایک ہلچل ڈال دی وہ سوچنے پر مجبور ہو گیا اور یہ انشائیہ کا مقصد ہونا چاہیے۔"(۱۹)

دراصل انشائیہ نگار کا کام خیال کی مٹھی کھول کر موضوع کے سربستہ رنگوں کو اُجاگر کر کے شعور کی توسیع کا اہتمام کرنا ہے شخصی زاویہ نگاہ سے اسے ڈاکٹر سلیم اختر ایک طرح سے عنوان سے گریز یا نفسِ مضمون کو ہی اسی ذیل میں لانے کی کوشش کر رہے ہیں ان کا خیال ہے کہ "بعض اوقات انشائیے کے عنوان نفس مضمون سے لاتعلق ہی نہیں ہوتے بلکہ سرے سے اس کی تکذیب کرتے نظر آتے ہیں اور ایسے عنوانات سے موضوع کا صحیح اندازہ نہیں لگایا جاسکتا۔ اس طرح مصنف قاری کو ایک دلچسپ نفسیاتی مغالطہ میں مبتلا کر کے حیرت زدہ کر دیتا ہے۔ چونکا دیتا ہے اسی ڈھب سے فنی خط بھی حاصل ہوتا ہے کیونکہ عنوان کی پیدا کردہ توقعات کے برعکس قاری مضمون ہی کچھ اور پاتا ہے اگر وہ کوئی انوکھی بات ہو تو یقیناً اس سے ایک لطیف مسرت کا احساس ضرور جنم لے گا۔ مگر یہ خصوصیت ہر انشائیہ میں نہیں ہوتی لیکن اگر ہو تو قندِ مکرر کا لطف دیتی ہے۔"(۲۰)

سلیم اختر اپنی دانست میں کچھ اور کہنا چاہتے ہیں لیکن وہ خود بھی لفظوں کے معاملے میں ایک طرح سے گریز پائی کے شکار ہوئے ہیں۔ انشائیہ کو ایک نقاد کی تحریروں کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کسی بھی مغالطہ میں ڈال سکتی ہے انشائیہ نگار کا کام کوئی فکری مغالطہ پیدا کرنا ہرگز نہیں۔ نہ ہی چونکا دینے کے لئے نفسیاتی مغالطے کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ سچ ہے کہ کبھی کبھی قلمبند واقعاتی ٹکڑوں کی یورش عنوان اور نفس مضمون کے بیچ بیگانگیت کا سلسلہ پیدا کرنے کا موجب بنتے ہیں تاہم ایسا شاذ ہی ہوتا ہے اور یہ اُس وقت ہوتا ہے۔ جب فن انشائیہ کی مبادیات سے پوری طرح آگاہی نہ ہو۔

ڈاکٹر حسنین لکھتے ہیں۔

"محاضرات کا زور غلبہ نفس انشائیوں کا خاتمہ کر دیتا ہے اور یہ اپنا خود سالم وجود اختیار کر لیتے ہیں انشائیہ کی دلچسپی پھر اس واقعہ یا قصہ سے علاقہ قائم کر لیتی ہے جو مجرد ہوتا ہے۔"(۲۱)

سلیم آغا قزلباش کا خیال درست ہے کہ۔

"ایسا نہیں کہ ایک بات کو بیان کرتے ہوئے اچانک بغیر کسی منطق کے غیر متعلقہ قصہ کہانی شروع کر دی جائے اور پورا کاغذ سیاہ کرنے کے بعد یہ لکھا جائے کہ یہ تو جملہ معترضہ تھا اس روش نے موجودہ دور کے متعدد قلمکاروں کو غلط ڈگر پر ڈال رکھا ہے اور وہ انشائیہ کے مرکزی خیال سے منقطع ہو کر غیر متعلق باتیں کرنے لگتے ہیں یا لطائف کی افزائش کے مرتکب ہوتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ مضحک صورت واقعہ کو نمایاں کرنے میں ہی انشائیہ کی کامیابی ہے جبکہ انشائیہ کا بنیادی جوہر نکتہ آفرینی ہے۔"(۲۲)

میرے خیال میں مسئلہ اُس وقت پیدا ہوتا ہے جب کسی بھی انشائیہ میں گریز برنبائے گریز آجائے کسی بھی فن پارے میں فن کے لوازمات کو ذہن میں لئے خیال کو اپنے فطری آہنگ میں چھوڑ دیا جائے تو اتنے مسائل پیدا نہیں ہوتے جتنا کہ کسی تکنیک کو ٹھونسنے کی کوششیں کرتے رہنے سے۔

ایسے میں ہمارے سامنے گریز کے پہلو یوں آتے ہیں کہ خیال کی لے مدھم نہیں ہونے پاتی وہ ایک فطری چال سے ہمکتی ٹھمکتی کسی نٹ کھٹ چھلبل کے سمان جہاں تہاں سے مٹی کی خوشبو لیتی چار سو چپو چلاتی دوبارہ اپنے ردھم میں آتی ہے تو ایک خوشگوار توازن کے ساتھ تازہ دم سُر لے کر نغمہ بکھیرتی ہے۔

خوش مزاجی کا یہ مطلب بھی نہیں کہ یکلخت موضوع سے رشتہ توڑا جائے بلکہ دھیمے سُروں میں چلتے ہوئے پڑھنے والوں کو اپنی ہمنوائی میں لئے خیالات کی گھوڑا گاڑی کو نئی سرشاریوں کے ساتھ آگے بڑھایا جائے۔ ڈاکٹر انور سدید کا خیال ہے، "موضوع انشائیہ میں اس پتنگ کی مانند ہے جو کھلی فضا میں پرواز کرتا ہے لیکن اس کی ڈور انشائیہ نگار کے اپنے ہاتھ میں رہتی ہے۔ وہ جب چاہتا ہے اسے ڈھیل دے کر شرقاً غرباً شمالاً جنوباً آزادہ روی سے ہوا کے سنگ ڈولنے تھرکنے اور اٹھکیلیاں کرنے کی اجازت دیتا ہے اور جب چاہتا ہے اس کی ڈور کھینچ کر اپنی ذات کی طرف موڑ لیتا ہے۔"(۲۳)

گویا موضوع کے ساتھ برتاؤ عنوان کے ساتھ چپک کر رہ جانا نہیں بلکہ یہاں جست بھرنے کی گنجائش موجود ہو۔ سجاد نقوی کا خیال ہے۔

"انشائیہ کے مطالعہ کے دوران مجھے اس برقی رو کا احساس ہوتا ہے جو ایک لحظہ میں اپنے وجود کا اعلان کرتی ہے اور دوسرا لحظہ عدم میں چھپ جاتی ہے اور پھر عدم وجود کا چکر چل نکلتا ہے یا یوں کہا جائے کہ آنکھ مچولی کا کھیل شروع ہو جاتا ہے۔ انشائیہ نگار اپنے موضوع کو جہاں بار بار چھوتا ہے وہاں اتنی ہی بار دور بھی ہو جاتا ہے۔ مرکز سے ہٹ کر جب دوبارہ اس سے ملتا ہے تو مجھے وہ بچہ نظر آتا ہے جو ہمک کر ماں کی گود میں پہنچ کر بھی بے قرار ہے کہ اس کے حصار سے الگ ہو۔ ماں کے بازوؤں میں ہمک کر بار بار جھولنا اور بار بار الگ ہونا انشائیہ کی تکنیک ہے۔"(۲۴)

یہاں ایک اور نکتہ بھی دھیان میں رہے کہ گریز سے پہلے کہیں نہ کہیں کوئی نہ کوئی خیال تو دل کو تھامے رکھتا ہے اور وہی خیال جہاں سے گریز کی صورت نکلی گریز کرتے ہوئے بھی من پر چھایا رہتا ہے اس طرح کہ اسی سے جڑے مدے ہی خیال کو ادھر ادھر لے چلے اور یہاں وہاں سے ہوتے ہوئے پھر سے مڑ کر اپنے اصل کا دامن تھام لیتے ہیں۔ رب نواز مائل اپنی رائے یوں دیتے ہیں۔

"انشائیہ سمندر کی لہروں کا ایک بار کناروں کی طرف پھیلنے اور پھر دوبارہ اپنی طرف سمٹنے کا عمل ہے اور یہ عمل جتنی جامعیت کے ساتھ نگاہوں کے سامنے آتا ہے اس سے محظوظ ہونے اور اس کے بیان کے لئے سندباد جہازی ہونا ضروری نہیں۔"(۲۵)

گریز کی عمدہ مثال تو تقریباً ہر معیاری انشائیے سے دی جاسکتی ہے یہاں وزیر آغا کے انشائیے سیاح کا تذکرہ کریں گے جہاں بنیادی موضوع سیاح اور مسافر کا فرق ہے لیکن بیچ میں عورت کی زندگی کے بعض نفسیاتی رویوں اور عادتوں پر جس طرح ہلکے پھلکے انداز سے روشنی ڈالی گئی ہے وہ الگ سے خاصے کی چیز بن جاتی ہے۔ طوالت سے بچنے کے لئے اقتباس دینے سے گریز کریں گے تاہم اس انشائیے کے بارے میں ڈاکٹر رشید احمد گوریجہ کی رائے ضرور دیکھیں گے۔

"وہ (وزیر آغا) سیاح کے موضوع پر لکھتے ہوئے عورت کی فطرت زمین کے تخلیقی عمل اور اس کی مماثلت عورت کے تخلیقی عمل سے جوڑ کر فکر کی نئی راہیں تراشتے ہیں اور پھر جب وہ اصل موضوع سیاح کی طرف آتے ہیں تو وہ ہمیں سیاح اور مسافر کے مقاصد اور فطرت سے اس طرح روشناس کرواتے ہیں کہ اس موضوع کے کئی اور پہلو روشن ہو جاتے ہیں جو عادی نظروں سے اوجھل تھے۔"(۲۶)

گویا انشائیہ نگار اپنے موضوع یا مرکزی کرداروں کی اہمیت اور منفرد حیثیت کا اثبات کرنے کے ساتھ ساتھ موضوع کی معاونت سے زندگی کرنے کے کے ایک مخصوص زاویے کو ابھارتا ہے۔ انشائیہ کے ڈھیلے ڈھالے سانچے پر تنقید کرنے والوں کو ڈاکٹر انور سدید کی صراحت کو ضرور دیکھنا چاہئے۔

انشائیہ لکھتے وقت جب انشائیہ نگار مرکزی نقطے سے دور ہٹتا ہے تو وہ موضوع کو بالائے طاق نہیں رکھتا بلکہ اس کی ڈوری کو مضبوطی سے پکڑ لیتا ہے۔ اور وہ ایسا اس لئے کرتا ہے کہ موضوع کو ایک نئے تناظر میں لے آئے وہ ایسا ایک نئے بعد یاDimension کی تلاش میں کرتا ہے اگر اسے اپنے اس سفر میں گوہر مراد حاصل نہ ہو تو اس کا یہ سفر بالکل بے کار جائیگا۔ اور موضوع سے پرے ہٹنے کا عمل ناکام ہو جائیگا۔ اور وہ انشائیے میں جو کچھ لکھے گا وہ محض ٹاٹ کے پیوند کی طرح دور سے ہی نظر آجائیگا۔ لہٰذا انشائیہ نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ مرکزی نقطہ سے خود کو لحظہ بھر کے لئے منقطع تو کرے آزادہ روی کا مظاہرہ بھی کرے ذہن پر بوجھ ڈالنے کی بجائے اسے ڈھیلا چھوڑ دے لیکن واپس آئے تو اس شان و شکوہ کے ساتھ جیسے اس نے ماونٹ ایورسٹ پر پہنچ کر اپنے ملک کا جھنڈا اگاڑ دیا ہو۔"(۲۷)

اس بحث سے ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ چاہے ہم تخیل کی اُڑان کو سمندر کی لہروں سے تشبیہ دیں یا آکاش پہ اُڑتی ہوئی پتنگ سے یا پھر کسی معصوم بچے کے ہمک ہمک کر مچل مچل کر دور جانے اور پھر ماں کی گود میں آنے سے تعبیر کریں۔ سبھی حوالے زندگی کے اُس فطری مزاج سے لگا کھاتے ہیں جہاں کسی ایک بات کے ضمن میں دوستوں کی محفل یا سوچ کا دھارا دوسرے موضوعات کو بھی چھو لیتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو انشائیہ میں گریز بعینہٖ زندگی کا عکس لگتا ہے ایک ایسا عکس جو انسان کی فطرت اور اس کی روزمرہ زندگی کی پوری پوری ترجمانی کرتا ہے۔

ڈاکٹر محمد اویس قرنی، لیکچرار شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر سید محمد حسنین / کرشن چندر کی انشائیہ نگاری۔ مشمولہ کرشن چندر کا تنقیدی مطالعہ ص ۳۴۲ نفیس اکیڈمی کراچی ۱۹۸۸

۲۔ ایضاً

۳۔ اظہار اللہ اظہار۔ فن انشائیہ نگاری اور دشنام کے آئینے۔ مشمولہ تنقیدی مقالات۔ ص ۴۴ تاج کتب خانہ پشاور ۱۹۹۴

۴۔ ڈاکٹر اسرار۔ د تکل پہ تکل کے۔ ص ۱۹ اولسی ‹ ,¤ !¢ž ¦مردان

۵۔ ڈاکٹر الٰہی بخش اعوان۔ چوری سے یاری تک۔ مشمولہ تنقیدی مقالات ص ۵۲ تاج کتب خانہ ۱۹۹۴

۶۔ ایضاً

۷۔ ڈاکٹر بشیر سیفی۔ اردو میں انشائیہ نگاری۔ ص ۹ نذیر سنز پبلشرز ۲۰۱۰

۸۔ ڈاکٹر الٰہی بخش اعوان۔ چوری سے یاری تک۔ مشمولہ تنقیدی مقالات ص ۵۶ تاج کتب خانہ ۱۹۹۴

۹۔ رفیع الدین ہاشمی۔ اصنافِ ادب۔ ص ۱۵۷۔ سنگ میل لاہور ۱۹۷۹

۱۰۔ جوگندر پال وزیر آغا کی انشائیہ نگاری۔ مشمولہ پگڈنڈی سے روڈ رولر تک ص ۱۹ مکتبہ نردبان سرگودھا۔ ۱۹۹۵

۱۱۔ ڈاکٹر بشیر سیفی۔ اردو میں انشائیہ نگاری۔ ص ۳۶ نذیر سنز پبلشرز۔ ۲۰۱۰

۱۲۔ ایضاً

۱۳۔ سلیم آغا قزلباش۔ انشائیہ ایک ہمہ جہت صنف نثر۔ مشمولہ جدید اردو انشائیہ۔ ص ۶۳ اکادمی ادبیات اسلام آباد ۱۹۹۱

۱۴۔ ایضاً

۱۵۔ ڈاکٹر انور سدید۔ڈاکٹر وزیر آغا کے انشائیے۔ مشمولہ پگڈنڈی سے روڈرولر تک ص ۲۳ مکتبہ نردبان سرگودھا۔ ۱۹۹۵

۱۶۔ سلیم آغا قزلباش۔ اردو انشائیہ کیا ہے۔ اوراق۔ جولائی اگست ۱۹۸۵ بحوالہ جدید اردو انشائیہ۔ ص ۱۳ اکادمی ادبیات اسلام آباد۔ ۱۹۹۱

۱۷۔ ایضاً ص ۴۳

۱۸۔ ڈاکٹر سلیم اختر۔ انشائیہ مبادیات۔ مشمولہ جدید اردو انشائیہ ص ۴۴ اکادمی ادبیات اسلام آباد ۱۹۹۱

۱۹۔ ایضاً ۲۰۔ ایضاً ص ۴۳۔ ۴۴

۲۱۔ ڈاکٹر سید محمد حسنین۔ کرشن چندر کی انشائیہ نگاری۔ مشمولہ کرشن چندر کا تنقیدی مطالعہ ص ۳۴۴ نفیس اکیڈمی کراچی ۱۹۸۸

۲۲۔ سلیم آغا قزلباش۔ انشائیہ ایک ہمہ جہت صنفِ نثر۔ مشمولہ جدید اردو انشائیہ ص ۴۷ اکادمی ادبیات اسلام آباد۔ ۱۹۹۱

۲۳۔ ڈاکٹر انور سدید۔ وزیر آغا کے انشائیے۔ مشمولہ پگڈنڈی سے روڈرولر تک ص ۴۰ مکتبہ نردیان۔ سرگودھا ۱۹۹۵

۲۴۔ سجاد نقوی۔ انشائیہ ایک بحثِ اوراق مارچ اپریل ۱۹۷۲ مشمولہ سوال یہ ہے! ص ۳۲۰۔ ۳۲۱ بیکن بکس لاہور ۲۰۰۴۔

۲۵۔ رب نواز مائل۔ انشائیہ ایک بحث۔ ایضاً ص ۳۲۷

۲۶۔ ڈاکٹر رشید احمد گوریجہ۔ اردو میں انشائیہ نگاری اور وزیر آغا۔ مشمولہ تحقیقی و تنقیدی مضامین ص ۵۱۱ مجید بک ڈپو لاہور۔ س۔ ن

۲۷۔ ڈاکٹر انور سدید۔ انشائیہ۔ انشائیہ نمبر اپریل مئی ۱۹۸۵ مشمولہ سوال یہ ہے! ص ۶۴۵ بیکن بکس لاہور ۲۰۰۴

دہلوی غزل کا نیا منظر نامہ

انور الحق

ABSTRACT

It was a general phenomena of discussions in early literary history writers which created the division of Urdu poets in to two school s, one of which is lakhnavi school and the second dehlvi school. The poets of Dehli were simple, austere, and dignified as compared to lacknavi school poets. We observe the use of the figures of speech before the age of Mir and Sauda in Dehlvi school which later became a distinction of lakhnavi school. In this research paper the researcher has discussed the use of double entendre in Dehlvi Ghazal. He .has discussed this figure of speech and other distinctive feature of Dehlvi Ghazal

برصغیر پاک وہند اور مسلم تہذیب و ثقافت کی بہترین نمائندگی کے علاوہ دہلی اردو شعر و ادب کے تاج محل کی حیثیت رکھتی ہے اور اس بات پر تمام اساتذۂ فن اور نقاد حضرات پوری طرح متفق ہیں کہ غزل کے عہدِ زریں کا پہلا اور ناقابلِ فراموش گڑھ دہلی ہی رہا لیکن دبستانِ دکن کے برعکس شمالی ہند کی غزل پر فنی فکری، اسلوبیاتی، ہیئتی، عروضی، لسانیاتی غرض تمام تر حوالوں سے فارسی غزل کی گہری، واضح اور ان مٹ چھاپ ہے اور اس کی سب سے بڑی اور معقول وجہ شمالی ہند کی ایران سے نزدیکی اور دہلوی شعرا کے فارسی زبان و ادب سے رغبت کے علاوہ فارسی کا دفتری زبان ہونا بھی تھا۔ فارسی شرفا اور خواص کی زبان تھی اس کے علاوہ اس دور میں بیسیوں اردو شعرا فارسی زبان میں بھی شاعری کرتے تھے اور اردو مشاعروں میں فارسی شاعری بھی سناتے لیکن یہاں پر غزل کا پہلا مجموعی تاثر جو بنتا ہے وہ دبستانِ دہلی کے ابتدائی دور کے شعرا کا ایہام گوئی کی جانب غیر معمولی جھکاؤ ہے جن کی خاص تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی و معاشی وجوہات ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ بیرونی حملہ آوروں کی یورشوں، اندرونی خانہ جنگیوں اور پیہم شورشوں کی وجہ سے معاشرتی و تہذیبی زندگی میں مسرت کے پیالے ٹوٹ چکے تھے۔ جامِ زندگی کی تلخی کم کرنے کے لئے عوام و خواص دونوں نے عیش و عشرت کی محفلوں کی طرف ہنگامہ خیز رجوع کیا اور یوں امرا و وزرا اور عوام و خواص سب اپنی ذمہ داریوں سے منہ چھپاتے ہوئے عیش و نشاط اور رنگ و ترنگ کی محفلوں میں بری طرح ڈوب گئے جس میں تصنع اور نمود و نمائش کو خوب فروغ ملا تلواریں کُند اور زبانیں تیز ہو گئیں۔ پھبتی، فقرے بازی، ضلع جگت، لطیفوں اور رعایت کی تجارت ہونے لگی، ایہام رعایتِ لفظی، اشارے، کنائے اور ذو معنی الفاظ کا استعمال کامیابی اور ذہانت کی دلیل بن گیا!

بقول ڈاکٹر محمد حسن:۔

''اس دور کے افراد کو انفرادی طور پر ایک ایسے نشے، ایک ایسے ذریعہ ء نجات کی تلاش تھی جو ماحول کی ناخوش گواری اور ان کی بے بسی کو گوارا بنا سکے اور بے چینی و اضطراب کے دور میں ان کے لئے چھوٹی چھوٹی مسرتوں اور عیش پرستیوں کے لئے گنجائش نکال سکے جو ان کی شخصیتوں کو شکنجے میں نہ کسے بلکہ ان کے لئے مناسب ذریعہ ء اظہار فراہم کر سکے ایہام میں انھیں یہ نجات اور نشہ مل گیا۔(۱)

اس حوالے سے اساتذۂ فن اس امر پر بھی متفق اللسان ہیں کہ دہلی میں ایہام کا پہلا مطلع دیوانِ ولی (دکنی ۱۷۲۵) کی دہلی آمد ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد لکھتے ہیں:۔

"دیکھتے ہی دیکھتے ولی کا کلام محفلوں کی جان بن گیا اور بڑے اور چھوٹے ولی کا کلام پڑھنے اور اس پر سر دھننے لگے۔"(۲)

دیوانِ ولیؔ کے اس پر جوش استقبال کی ایک وجہ صنعتِ ایہام بھی تھی کیوں کہ اس معاشرے میں ذو معنی الفاظ کا استعمال عام تھا۔ ہر چند کہ ولیؔ کا سارا کلام اس صنعت کا مظہر نہ تھا مگر عوام و خاص کے زاویہ ہائے نظر اسی ایک نقطے پر مرکوز ہو کر رہ گئے شاعری میں صنعتِ ایہام کی اس مقبولیت کا باعث دیوانِ ولی کو قرار دیا جائے یا اس دور کی شعری تہذیب اور معاشرتی دوغلے پن کو، مگر یہ بات مسلم الثبوت ہے کہ ایہام کو غیر معمولی پذیرائی ملی۔

ایہام کیا ہے؟ اس کی اجمالی تعریف میں مولوی نجم الغنی یوں گویا ہیں:۔

"صنعتِ ایہام کو توریہ بھی کہتے ہیں ایہام کے معنی وہم میں ڈالنے اور توریہ کے معنی چھپانے کے ہیں۔ اصطلاح میں ایہام اس کو کہتے ہیں کہ ایک لفظ ایسا کلام میں واقع ہو جس کے دو معنی ہوں، ایک قریب کے، دوسرے بعید کے اور سامع کا گمان قریب کی طرف جاوے اور شاعر کی مراد معنیٔ بعید ہوں۔"(۳)

بہر حال وجہ جو بھی ہو وہ دور اس رنگ کیلئے کافی موزوں تھا ایہام گو شعرا کے ہاں بھی عاشق و محبوب اور ان سے وابستہ کردار تقریباً تمام تر فارسی غزل ہی کے تتبع میں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔

یہ ناز یہ غرور لڑکپن میں تو نہ تھا
کیا تم جوان ہو کے بڑے آدمی ہوئے
(۴)

شرم سے پانی ہو جاویں سب رقیب
جو مرا یوسفؑ ملے آچاہ سیں
(۵)

یہی مضمون خط ہے احسن اللہ
کہ حسنِ خوبرویاں عارضی ہے
(۶)

ایہام نے اردو زبان کے امکانات اس انداز میں وسیع کئے کہ شعرا نے ایہام کی دُھن میں ایسے نادر الفاظ غزلوں میں استعمال کئے جس کو زمانہ طاقِ نسیاں کے حوالے کر چکا تھا یہ تحریک صرف لفّاظی کی حد تک محدود نہیں تھی بلکہ اس نے لفظ کی معنوی جہتوں اور حیثیتوں کو واضح کر کے اردو زبان و ادب میں باقاعدہ مطالعہ زبان کی طرح ڈالی، البتہ اِس تحریک نے زبان کو فائدہ دینے کے ساتھ ساتھ شاعری کو نقصان بھی پہنچایا اور وہ یوں کہ شعری پیمانے کافی حد تک تنائو اور سکڑائو کا شکار ہوئے اس حوالے سے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار فرماتے ہیں

"ظاہر ہے کہ تخلیقِ شعر جب کسی صنعت کے التزام کی پابند ہو جائے تو جذبے کا خلوص ختم ہو جاتا ہے اور شاعری الفاظ کے خوش نما گھروندے بنانے تک محدود ہو جاتی ہے، ایہام گوئی کے رجحان نے حدِ اعتدال سے تجاوز کر کے شعریت اور تغزل کو متاثر کیا اس وجہ سے اس کے خلاف اتنا تند و تلخ ردِ عمل ہوا کہ آج تک اردو ادب کی تاریخوں میں اس دور کا ذکر بالعموم اچھے الفاظ سے نہیں کیا جاتا۔"(۷)

اس تحریک کی عمر سترھویں صدی کے ابتدائی چار عشروں پر مشتمل ہے بعد میں اساتذہ شعرا نے محسوس کیا کہ ایہام گوئی شاعری کیلئے بمنزلہ سکڑائو اور شعرا کیلئے بجز تنائو کے کچھ اور نہیں اس کے علاوہ نادر شاہ افشار (۱۷۳۹ء) کے خونچکاں حملوں نے دہلی کی گلیوں میں خون کی ندیاں بہا کر عیش و طرب کی محفلوں کو نوحوں اور نالوں سے بھرپور آہ و فغاں میں بدل دیا۔ ایہام گوئی کے خلاف تازہ گوئی کی تحریک صورِ اسرافیل ثابت ہوئی اس تحریک میں مظہر جانِ جاناںؔ، حزیںؔ،

یقینؔ، تاباںؔ وغیرہ ایسے نامور شعرا تھے جنھوں نے ایہام گوئی کے خلاف زبردست تحریک چلائی اور حاتمؔ نے جو ایک وقت میں ایہام گوئی تحریک کا ایک بہت بڑا علم بردار تھا علی الاعلان ایہام گوئی کے خلاف یوں آواز بلند کی۔

کہتا ہے صاف وشستہ سخن بسکہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

(۸)

چند ایہام گو شعرا کی غزل میں کرداروں کی نوعیت دیکھئے۔

شیخ مبارک علی آبرو:۔(۱۶۸۳-۱۷۳۳)

آبرو ایہام گوئی کے حوالے سے اپنا ایک خاص نام اور مقام رکھتے ہیں لیکن ایہام گوئی کے علاوہ ان کی غزل پر ہندی گیت اور دوہوں کا کافی اثر پایا جاتا ہے لیکن مجموعی طور پر اس کی غزل پر عام دہلوی شعرا کی طرح فارسی غزل کا گہرا اثر ہے اس لئے ان کے ہاں کردار تو نمایاں اور واضح ہیں مگر ان کے ہاں کوئی نیا کردار نہیں پایا جاتا عین ممکن ہے اس کی ایک خاص وجہ یہ ہو کہ انھوں نے دیگر فنی لوازم سے زیادہ ایہام پر توجہ دی ہو۔ ان کے ہاں متعدد کردار نمایاں ہیں لیکن سب سے زیادہ واضح اور جاندار کردار محبوب ہی کا پایا جاتا ہے مگر اس سے زیادہ حیران کن بات یہ کہ ان کا محبوب اَمرد ہے اور ایک دو بھی نہیں متعدد اور مختلف قسم کے لونڈے ان کی غزلوں میں اچھلتے کودتے نظر آتے ہیں جس کا اظہار وہ علی الاعلان کرتے ہیں۔

جو لونڈا چھوڑ کر رنڈی کو چاہے
کوئی عاشق نہیں وہ بوالہوس ہے

(۹)

مذاقِ شوق کوں دے ہے مٹھاس اس کی مزے داری
تمام عالم کے خوباں بیچ خوبانی ہے وہ لڑکا

(۱۰)

آبروؔ کے ہاں حسن وعشق کا منبع پیشہ ور رنڈیاں اور مرد لڑکے ہیں حسن وعشق کا یہ معیار محض آبرو تک محدود نہیں بلکہ یہ رویہ اس دور کے معاشرے و سماج کا مجموعی رویہ تھا جس کی نمائندگی آبرو نے بہترین انداز میں کی۔

شاکر ناجی:۔(۱۷۰۰-۱۷۸۳)

ناجیؔ کی غزل میں بھی عموماً روایتی کردار ہی پائے جاتے ہیں امرد پرستی کو ایرانی غزل کی عنایت سمجھیں، تہذیبی اقدار کی سختی کا نتیجہ یا اس دور کا خاص مشغلہ، شاکر ناجیؔ کے ہاں امرد پرستی اتنی توانائی اور قوت کے ساتھ پائی جاتی ہے کہ اس میدان میں وہ آبروؔ سے بھی کئی قدم آگے نظر آتے ہیں۔

رکھے اس لالچی لڑکے کو کب تلک بہلا
چلی جاتی ہے فرمائش کبھی یہ لا کبھی وہ لا

(۱۱)

اس کے علاوہ اس کے ہاں طوائف کا کردار بھی پوری طرح جلوہ گر ہے غرض اس کے ہاں حسن وعشق پس منظر میں اور ہوس پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ فرما ہے اس کے محبوب (پیشہ ور رنڈی یا طوائف اور امرد) چونکہ دونوں بازاری قسم کے ہیں اس لئے دونوں، شوخ چشم، ستم کوش اور ہرجائی نظر آتے ہیں لیکن طوائف کے مقابلے میں ان کے ہاں لونڈوں کے کردار زیادہ نظر آتے ہیں۔

آبرو کے ہاں کوئی گہرا تجربہ یا شدید احساس موجود نہیں نہ ہی کوئی نیا موضوع ہے بلکہ ان کے جذبات سستے، عشق ہوس زدہ، نظر محدود اور فن سطحی نظر آتا ہے لیکن دوسرے شعرا کی طرح وہ محض ایک تنگ دست اور دل گیر عاشق نہیں بلکہ عیاشی کی حد تک بے فکرا اور شغل باز ہے۔

نہ رو کو یار کو کہ خطر کھاتا یا منڈاتا ہے
مرے نشے کی خاطر لطف سے سبزی بناتا ہے

(۱۲)

جہاں دل بند ہو ناصح وہاں آوے خلل کرنے
رقیبِ ناولد ناجی گویا لڑکوں کا بابا ہے

(۱۳)

فائز دہلوی۔

فائز کے عشق میں بھی سطحیت اور بازاری پن ہے اس لئے ان کے کردار بھی بازاری ہی نظر آتے ہیں مگر فنی اور اسلوبیاتی حوالوں سے ان کے ہاں تقلیدِ محض کے گہرے نقوش نہیں اُبھرتے بلکہ وہ محبوب سے ملِن، گفت و شنید، اس کے لباس و پوشاک، وضع قطع، نشست و برخاست وغیرہ کا بیان پوری جزئیات کے ساتھ کرتا ہے۔

تجھ بدن پر جو لال ساری ہے
عقل اس نے میری بساری ہے

(۱۴)

لیکن دبستانِ دہلی اور دہلوی تہذیب و معاشرت سے متعلق ہوتے ہوئے بھی ان کے ہاں محبوب کا کردار واضح طور پر عورت کی صورت میں ملتا ہے اس کو ولی کا اثر کہیں، دکنی روایات کی چھاپ یا قدیم ہندی تہذیب کے اثرات، ان کے ہاں دہلوی یا ایرانی روایات کے خوشنما رنگ سے الگ ایک دیدہ زیب رنگ پایا جاتا ہے جو ان کا اپنا ایک رنگ ہے جس میں عورت عموماً اس کے ہاں چھائی رہتی ہے اس کے علاوہ دوسری اہم بات یہ کہ ان کے ہاں معاملاتِ عشق اور وارداتِ وصل کے جتنے بھی تجربات ہیں وہ ان کے اپنے ذاتی اور حقیقی تجربات ہیں اس حوالے سے وہ خود فرماتے ہیں:۔

''آغاز شباب میں مزاج میں حدت اور طبیعت میں شوخی حد درجہ تھی اس کے ساتھ ساتھ رغبتِ عشق اور حسینوں سے تعلق کے باعث شعر گوئی اور غزل سرائی کا آغاز ہو گیا تھا اس خاکسار نے دوسرے شاعروں کی طرح مضمون کے لئے کبھی کوشش و فکر نہیں کی شوق کے غلبے میں جو کچھ دل میں آیا اسے بے تامل لکھ دیا۔''(۱۵)

مثال کے لئے چند اشعار ان کی غزل سے پیش کئے جاتے ہے:۔

ہمیں تو بوسہ نہ دینے کہانہ کہہ کے دیا
جنھوں سے وعدہ کیا تھا اُنھیں چُھاتے ہو

(۱۶)

لیلیٰ مجنوں کا ذکر سرد ہوا
اب ہماری، تمھاری باری ہے

(۱۷)

وہ دکنی شعرا کی طرح محبوب کو موہن، سر یجن، پیتم، پی، پیو، دلبر، جانم وغیرہ کہہ کر پکارتے ہیں اس لئے ان کے ہاں مقامی ہندوستانی فضا پوری طرح حاوی ہے ہندی اسلوب، تشبیہات و استعارات اور علامات و تلمیحات کا خوب صورت اور برجستہ استعمال کرنے کے علاوہ ہندی کرداروں سے بھی وہ اپنی غزل کو خوب سجاتے ہیں۔ ان کی اس خاصیت کے بارے میں مسعود حسن رضوی ادیب یوں گویا ہیں:۔

فائزؔ ہندوئوں کے مذہبی عقیدوں اور معاشرتی طریقوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔(۱۸)

انعام اللہ خاں یقینؔ:۔(۱۷۲۸-۱۷۵۵)

انعام اللہ خاں یقینؔ اس عہد کے ایک پختہ ذوق شاعر ہیں ان کے ہاں محبوب کا کردار تمام تر جمالیات و حسیات سمیت پوری طرح حاوی ہے جو ان کی غزل میں جذبات و احساسات کی شدت کے لئے وقتاً فوقتاً تازیانے کا کام دیتا ہے اسی لئے ان کے ہاں کبھی کبھار جذبوں کی شدت کی وجہ سے ایک سلگتی ہوئی کیفیت جنم لے لیتی ہے لیکن فن پر غیر معمولی قدرت کی وجہ سے تہذیب و شائستگی اور حسین روایاتِ شعری کے نازک آبگینوں کو ٹھیس نہیں پہنچتی بلکہ ایک خاص سلجھائو، ٹھہرائو اور مخصوص وضع قطع سدا برقرار رہتی ہے۔

خلوت ہو اور شراب ہو معشوق خوب رو

زاہد تجھے قسم ہے جو تو ہو تو کیا کرے

(۱۹)

برہمن سر کو اپنے پیٹتا تھا دیر کے آگے

خدا جانے تری صورت سے بت خانے پہ کیا گزری

(۲۰)

یقینؔ محبوب کے حسیاتی پیکر کو الفاظ کے ذریعے ایک نئی زبان عطا کرتا ہے۔ ان کے ہاں غزل کے روایتی کردار پوری آب و تاب کے ساتھ موجود ہیں لیکن ہندوستانیت اور مقامیت سے زیادہ فارسی اثرات حاوی ہیں اس لئے ان کے ہاں لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد، منصور، ساقی، شیخ، صوفی، زاہد، ناصح، بتِ کافر وغیرہ کے کردار جابجا پائے جاتے ہیں یقینؔ کی شعری عظمت کے بارے میں تاباںؔ فرماتے ہیں۔

اگر یقین جیتے رہتے تو میرؔ ہو یا مرزاؔ کسی کا چراغ ان کے سامنے نہیں چل سکتا تھا۔(۲۱)

میر عبدالحئی تاباں:۔

تاباںؔ کی پر کشش شخصیت کی طرح ان کی غزل بھی خوبصورت اور دلکش ہے، لیکن ان کے عشق کی مانند ان کا محبوب بھی غیر فطری نظر آتا ہے جہاں میرؔ کے ہاں عطار کے لونڈے اور آبروؔ کے ہاں پسر زرگر کی جلوہ فرمائیاں حیرانی کا باعث بنتی ہیں وہاں تاباںؔ کے ہاں سید زادے سلیمان کا برملا ذکر بھی اہلِ فن کو انگشت بدنداں کئے ہوئے ہے۔

زینت اور پوشاک بن کھبتی ہو دل میں جس کی چُھب

سب پری رویاں میں ہے ایسی سلیماں کی پھبن

(۲۲)

تاباںؔ کے ہاں بھی روایتی قسم کے کردار ہیں مگر ان کے ہاں عشقِ حقیقی، تصوف اور دیگر مضامین ایک کمزور اور روایتی انداز میں موجود ہیں اسی لئے ان کے ہاں کردار بھی روایتی قسم کے ہیں البتہ ان کے ہاں جو مجموعی تاثر بنتا ہے وہ محبوب کے حسن و جمال، ناز و غمزہ، عشوئوں، ادائوں اور شوخ چشمیوں کا بیان ہلکے پھلکے انداز میں ہے:۔

سبب جو میری شہادت کا یار سے پوچھا
کہا کہ اب تو اسے گاڑ دو، ہوا سو ہوا

(۲۳)

عاشق سے گرم ملنا، پھر بات بھی نہ کرنا
کیا بے مروتی ہے کیا بے وفائیاں ہیں

(۲۴)

اسی وجہ سے ان کے ہاں بھی عشق ایک سطحی انداز میں موجود ہے جس میں گہرے تجرباتِ وصل اور وارداتِ شوق مفقود ہیں۔

شاہ حاتمؔ:۔(۱۷۰۰-۱۷۸۳)

حاتم کا فن اور اس کی غزل دہلوی شعرا کے لئے فنی حوالے سے غیر معمولی موڑ ثابت ہوئی اس نے ایک خاص تحریک کی انداز میں ایہام گوئی سے تازہ گوئی کی جانب قدم اٹھایا اور ببانگِ دہل اعلان کیا:۔

کہتا ہے صاف وشستہ سخن بسکہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

(۲۵)

ابتدا میں شاہ حاتمؔ میلوں ٹھیلوں اور عیاشیوں میں ڈوبا رہا مگر جلد ہی توبہ کر لی اور طبیعت بہت زیادہ فقیری اور گوشہ نشینی کی جانب مائل ہوئی۔ اس وقت دہلی کے ناگفتہ سماجی و معاشرتی اور سیاسی حالات نے اس رجحان کے لئے مزید راہ ہموار کی اور یوں اس کی دلچسپی عملی اقدامات میں تبدیل ہوئی، لہذا صوفیانہ ماحول میں رہنے کے سبب اسی طبقے کے کردار اس کی غزل میں اکثر نمایاں رہتے ہیں

ڈرتا ہوں مست و شیخ کی صحبت یہاں ہے گرم
آپس میں آج ان کی کہیں گفتگو نہ ہو

(۲۶)

تصوف سے وابستہ کرداروں کے علاوہ ان کے ہاں جو محبوب کا کردار ہے وہ بھی دوسرے دہلوی محبوبوں کی مانند ہرجائی ہے، شوخ چشم ہے، بے وفا اور لاپرواہے لیکن اسی کی طرح اس کا عاشق بھی لاابالی اور شغل باز ہے وہ ایک ہی محبوب کو زندگی کا روگ نہیں بناتا بلکہ کئی کئی معشوقوں سے کِھل کھیلتا ہے یہاں تک کہ بسا اوقات اَن دیکھی صورت اور بن دیکھے پیکر کی پرچھائیوں کے پیچھے تخئیل کا گھوڑا دوڑاتا رہتا ہے۔

بے مروت، بے وفا، بے دید اے ناآشنا
آشناؤں سے نہ کر بے رحمی وبے گانگی

(۲۷)

دل ایک اور بتاں ہیں ہزاروں جہان میں
حاتم میں ایک دل کو لگاؤں کہاں کہاں

(۲۸)

مرزا محمد رفیع سودا:۔(۱۷۰۶-۱۷۸۱)

سودا کی غزل دبستانِ دہلی کا ایک معتبر حوالہ ہونے کے علاوہ اردو غزل کے زریں دور کا عجوبہ روز گار سرمایہ بھی ہے۔ سودا کی غزل پر فنی فکری، تکنیکی، اسلوبیاتی، لسانیاتی، موضوعاتی، تشبیہاتی، استعاراتی، تلمیحاتی غرض ہر حوالے سے مکمل طور پر فارسی غزل کی چھاپ ہے لہٰذا ان کے ہاں معشوق حقیقی (گو کہ تصوف سے اسے کوئی رغبت نہیں تھی) کے علاوہ رقیب، نامہ بر، ناصح، شیخ، محتسب، ساقی، رند، پیرِ مغاں زاہد، بوالہوس، خضرؑ وغیرہ کے کردار پوری شدومد کے ساتھ پائے جاتے ہیں مگر ان کا محبوب امرد نہیں نہ ہی مقامی دکنی شعراء کی مانند واضح طور پر عورت ہے بلکہ ان کے ہاں محبوب کا کردار ہندِ اسلامی تہذیب کے تحت رمز وایما کے پردے میں رکھا گیا ہے اس حوالے سے گوپی چند نارنگ شیخ چاند کی بات یوں نقل کرتے ہیں۔

۔"سودا کا محبوب، فارسی شاعری کے صوفیانہ محبوب کا چربہ نہیں اس کا آب ورنگ ہندوستان سے عبارت ہے"۔(۲۹)

اس حوالے سے چند اشعار ملاحظہ ہوں!

مستی سے اس نگاہ کی لے محتسب خبر
دنیا تمام بزمِ خرابات ہو گئی
(۳۰)

اب کے بھی دن بہار کے ایسے چلے گئے
پھر پھر گل آچکے ہیں سَجن تم بھلے گئے
(۳۱)

سوداؔ نے بہت کامیاب غزل کہی مگر ان کے ہاں میرؔ جتنی گداز اور تڑپ نہیں جس کی وجہ میرؔ اور سوداؔ کے ذاتی وخاندانی اور معاشرتی حالات میں خاص بُعد تھا۔ سوداؔ کی غزل میں میرؔ جتنا کرب واندوہ نہیں، ہر چند جذبے کی وارفتگی حد درجہ ہے مگر تجربے کی حدت، احساس کی شِدّت اور جذبوں کے سوزِ دروں کو اپنے مصرعوں کے اندر سمانہ سکے اگرچہ میرؔ جتنے درد، ناکامیاں اور سختیاں بھی ان پر نہیں گزریں باوجود اس کے بھی جوشِ بیان اور زورِ کلام ان کے ہاں حد درجہ موجود ہے

میر تقی میرؔ:۔(۱۷۲۲-۱۸۱۰)

میرؔ کی عظمت کا اعتراف نہ صرف ان کے ہم عصر اساتذہ شعراء نے کیا بلکہ ہر ایک دور میں اُنھیں خدائے سخن سر تاجِ شعراء اور شاعروں کا "ابو لآبا" کہا گیا میر کا دور چوں کہ اردو شاعری کا زریں دور تھا اس لئے غزل فنی، فکری، اسلوبیاتی، عروضی، موضوعاتی اور لسانیاتی غرض ہر حوالے سے غیر معمولی وسعتوں سے آشنا ہوئی ان وسعتوں کی وجہ سے اردو غزل میں بیسیوں نئے اور منفرد کردار میں داخل ہوئے جو میرؔ کی غزل میں پوری طرح سر گرمِ کار نظر آتے ہیں میرؔ نے اردو غزل کو واقعی اردو غزل کر کے دکھایا۔ جس طرح ان کے ہاں غزل تمام حوالوں سے بھرپور نظر آتی ہے اسی طرح ان کے ہاں کردار نگاری کی بھی خاص نوعیت نظر آتی ہے چونکہ ان کے ہاں عشقِ حقیقی اور عشقِ مجازی دونوں پوری آب وتاب کے ساتھ موجود ہیں اس لئے ان کے ہاں خدا، رسول ﷺ، فرشتے، روح القدس، نکیرین، ہاتف، نوحؑ، ایوبؑ، یعقوبؑ، خضرؑ، موسیٰؑ، عیسیٰؑ، لیلیٰ مجنوں، شیریں، فرہاد، ساقی، رند، پیرِ مغاں، ناصح، بوالہوس، رقیب، غیر، عدو، قاصد کے وغیرہ کردار کافی جاندار صورت میں پائے جاتے ہیں میر کا کمال یہ ہے کہ اس نے فارسی اسالیب اور ہندی لے کو اپنے فن کی خراد پر اس کمال مہارت کے ساتھ چڑھایا کہ ان کی غزل کا تانا بانا فارسی وہندی سے زیادہ اردو کا ہو کر رہ گیا۔

بقول جمیل جالبی:۔

"میر کی زبان فارسی کے زیرِ اثر نہیں ہے بلکہ فارسی الفاظ وتراکیب اردو مزاج میں ڈھل کر ایک نئی صورت اختیار کر لیتے ہیں میرؔ کی زبان فارسی کے اقتدار کو ختم کر کے اردو کی ملکیت قائم کر دیتی ہے میرؔ کی شاعری خالصتاً اردو شاعری ہے۔"(۳۲)

جہاں تک کرداروں کی ازلی تثلیث، عاشق، محبوب اور رقیب کا تعلق ہے وہ میرؔ کی غزل میں واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ ان کا عاشق محبوب کے ظلم و ستم، بے رُخی اور ستم کوشی کے ہاتھوں بہ منزلہء نخچیر بن چکا ہے وہ محبوب کے سامنے مٹی میں مل کر مکمل طور پر مٹی ہو جاتا ہے۔

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے
دل ہے گویا چراغ مفلس کا
(۳۳)

کوئی تجھ سا بھی کاش تجھ کو ملے
مدعا ہم کو انتقام سے ہے
(۳۴)

جب کہ ان کا محبوب انتہائی ظالم و جابر، سفاک، جفاکار حتیٰ کہ ظلم و جبر میں ہلاکو اور چنگیز کی قبر پر لات مارنے والوں میں سے ہے۔ اس کے علاوہ ان کے ہاں محبوب کا کردار اس دور کی عورت بھی ہے جس میں تہذیبی اقدار غیر معمولی طور پر سخت تھے۔ بقول ڈاکٹر خواجہ احمد آفاقی

" میرؔ نے اپنی تصویروں میں جن قدروں کو ابھارا ہے وہ وہی ہیں جو شریف متوسط گھرانوں میں پائی جاتی ہیں۔"(۳۵)

ان کا زیادہ تر وقت ہجر میں ہی گزرتا ہے اور کبھی کبھار وصل ہو بھی تو ہجر سے زیادہ کرب انگیز ہوتا ہے البتہ محبوب کے ناز نخرے اور عدم التفاتیاں حسن بے پرواکو دو آتشہ ضرور کرتی ہیں۔

جی گیا یاں بے دماغی سے انھوں کی اور وہاں
نے جبیں سے چیں گئی نے آبرو سے خم گئے
(۳۶)

میرؔ کے ہاں محبوب کا کردار زیادہ تر عورت ہی کا ہے مگر بیشتر مقامات پر من حیث الجنس محبوب کی دوسری قسم بھی پائی جاتی ہے اور وہ قسم عطار کے لونڈوں کی صورت میں پائی جاتی ہے ان کی غزل میں خوبرو لڑکوں کا عشق اور اس کا تذکرہ خاص دل چسپی کے ساتھ ملتا ہے اور اس بات کا تذکرہ نہ صرف ان کے ہم عصر تذکرہ نگاروں نے کیا ہے بلکہ ان کے کلام سے بھی اس قبیح عادت کی وافر مثالیں بآسانی ملتی ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے واضح انداز میں اس کا تذکرہ یوں کیا ہے:۔

"اگر ایک طرف وہ زندگی کے الم کو سادہ سے سادہ الفاظ اور مترنم بحروں میں پُر تاثیر طریقے سے بیان کرتے ہیں تو دوسری طرف وہ ایک عیش پسند اور جارح امرد پرست کے روپ میں بھی ظاہر ہوئے ہیں۔ ہماری غیر نفسیاتی تنقید نے میرؔ کی آہ اور اس کے غم کو اتنا اُچھالا کہ اس کی جنس دب کر رہ گئی۔"

باہم ہوا کریں ہیں دن رات نیچے اوپر
یہ نرم شانیں لونڈے ہیں مخمل دوخوابا
(۳۷)

ترک بچے سے عشق کیا رہنتے کیا کیا میں نے کہے
رفتہ رفتہ ہندوستاں سے شعر میرا ایران گیا
(۳۸)

لیکن یہ رسم یا عادت محض میرؔ کے کلام یا ذات تک محدود نہیں بلکہ اس دور میں پورے سماج میں یہ چیز عام تھی جس کی مثالیں میر کے ہم عصر شعرا کی غزل میں بکثرت موجود ہیں البتہ جہاں تک رقیب کا کردار ہے تو میرؔ اس سے غصے اور دکھ کی حد تک نفرت کرتے ہیں۔

باتیں کڈھب رقیب کی ساری ہوئیں قبول

مجھ کو جو ان سے عشق تھا میری نہ مانیاں

(۳۹)

اس کی وجہ محض جذبہء رقابت ہو، میرؔ کی بد دماغی ہو یا کوئی اور نفسیاتی وجہ لیکن رقیب کے لئے میرؔ کے ہاں غیض و غضب اور کینہ و نفرت پائی جاتی ہے اسکے علاوہ ان کے ہاں تلمیحاتی کرداروں کے علاوہ فارسی کے نامور اساتذئہ شعرا کے کرداروں کا ذکر بھی ہوا ہے غرض میرؔ نے کرداروں کے حوالے سے غزل کو خوب نبھایا۔

خواجہ میر دردؔ:۔(۱۷۲۰-۱۷۸۵)

درد بھی غزل کے عہدِ زریں کے قد آور اساتذہ شعرا میں سے ہیں انھوں نے عشقِ حقیقی اور عشقِ مجازی ہر دو رنگ میں غزل کہی۔ اس لئے ان کے ہاں عشقِ حقیقی اور عشقِ مجازی سے متعلق ہر دو قسم کے کردار موجود ہیں البتہ اس کی اصل پہچان غزل میں صوفیانہ مضامین کا انوکھا اور حیران کن استعمال ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ دردؔ کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں:۔

"خواجہ میر دردؔ اس رنگ کے امام ہیں ان کے کلام میں انوار و اقدار اور عشقِ حقیقی کی سچی زمزمہ سنجیاں ملتی ہیں لفظوں کے نرم اور ملائم سُر باطنی تجربے کی گہرائی اور روحانی و تخلیقی کیف و سرور کے آئینہ دار ہیں۔"(۴۰)

دردؔ سے قبل بھی اردو غزل میں صوفیانہ مضامین کافی ذوق و شوق سے باندھے گئے مگر دردؔ چونکہ خود خاندانی صوفی تھے اس نے جس انداز میں تصوف سے وابستہ اصطلاحات اور کرداروں کو غزل میں سمویا وہ خاص انھی کا حصہ ہے۔ درد کا واضح رجحان عموماً محبوبِ حقیقی کے طرف رہا جس کا ادراک ہر اہلِ ذوق اور نقاد باآسانی کر سکتا ہے۔

جگ میں آکر ادھر ادھر دیکھا

توہی آیا نظر جدھر دیکھا

(۴۱)

قتلِ عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا

پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا

(۴۲)

مت عبادت پہ پھولیو زاہد

سب طفیلِ گناہِ آدم ہے

(۴۳)

کچھ نہ دیکھا پھر بجز اک شعلہ پیچ و تاب

شمع تک تو ہم نے دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

(۴۴)

لیکن عرفان و تصوف اور عشقِ حقیقی کے علاوہ عشقِ مجازی کی واردات اور محبوبِ مجازی کے بیانات بھی ایک خاص سلجھے ہوئے انداز میں ان کے ہاں موجود ہیں، ان کے ہاں اگر صرف عرفان و تصوف کے بیانات ہوتے تو زمانہ کب کا ان کے دیوان کو طاقِ نسیاں کے حوالے کر چکا ہوتا وہ فارسی غزل یا دہلوی غزل

کے عشاق کی طرح محض مورِ بے مایہ نہیں بلکہ ان کے عشق میں ایک خاص وقار، پاکیزگی اور تمکنت ہے۔ دردؔ نے انسانی عظمت کے راگ بھی الاپے ہیں۔ اُن کے ہاں آدمی، آدمؑ، انسان، فرشتوں، رقیب، غیر، عدو، قاصد وغیرہ کے کردار بھی خاص انداز میں سرگرمِ کار نظر آتے ہیں۔

مومن خان مومن:۔(۱۸۰۰-۱۸۵۲)

میرؔ و مرزاؔ کے ہوتے ہوئے کوچہء ذوقؔ میں غزل کے حوالے سے خاص انفرادیت مومنؔ کی عظمت کی دلیل ہے۔ مومن کے ہاں محبوب کا کردار ایسی عورت نے ادا کیا جو ہند اسلامی تہذیب واقدار کی پروردہ ہے مومنؔ بھی غالبؔ کی طرح جلوئہ ناز کے کشتہء جفا تھے اس لئے ان کی معاملہ بندی معروف ہے لیکن ان کی معاملہ بندی لکھنوی معاملہ بندی سے الگ رنگ ڈھنگ رکھتی ہے۔ اگرچہ عشق وہوس کے تجربات مومنؔ کے ہاں بھی ڈھکے چھپے نہیں لیکن اس کے نرالے اندازِ بیان کے بارے میں ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی لکھتے ہیں:۔

''اس میں بھی دلی کی شان کو قائم رکھا اور نہایت متانت وتہذیب کے ساتھ عشق وہوس کے جذبات ادا کیے''۔(۴۵)

جہاں تک مومنؔ کی محبوبہ کا تذکرہ ہے تو وہ بمنزلہ رازِ سربستہ ہے اسی لئے ان کے دیوان میں بیس دفعہ سے زیادہ (پردہ نشین) کا لفظ دہرایا گیا۔

چاکِ پردہ سے یہ غمزے ہیں تو اے پردہ نشین

ایک میں کیا کہ سبھی چاک گریباں ہوں گے

ہجرِ پردہ نشیں میں مرتے ہیں

زندگی پردہ در نہ ہو جائے

(۴۶)

مومنؔ کے ہاں عاشق ایرانی اور دہلوی تہذیبِ غزل کا پروردہ ہے مگر اس کی خاصیت یہ ہے کہ ہر چند وہ معشوق کو اہم گردانتے ہیں لیکن راہِ عشق میں اپنی اَنا اور وقار کا بھی بھرپور خیال رکھتے ہیں۔

مومنؔ کے کلام اور اس کی حیات سے متعدد شواہد ملتے ہیں کہ انھوں نے متعدد عشق کئے اور عموماً کامیاب ہی رہے اس لئے کہ وہ خود بھی کئی زہرہ جبیں پری پیکروں کے منظورِ نظر رہے۔ ان کے ہاں عاشق و محبوب دونوں قابلِ احترام کردار ہیں اور اس حوالے سے خود ان کا اپنا فرمان قابلِ ذکر ہے وہ فرماتے ہیں:۔

''میں عاشقِ معشوق مزاج ہوں اور باوجود نیاز مندی کے بے احتیاج اگر میرا مدعا بے نتیجہ ثابت ہو تو میں سرے سے اس مدعا کو ہی چھوڑ بیٹھتا ہوں اور اگر میری تمنا حاصل نہ ہوئی تو اس تمنا سے دست بردار ہو جاتا ہوں۔''(۴۷)

چند شعری مثالیں درج ذیل ہیں!

کسی کا ہوا آج، کل تھا کسی کا

نہ ہے تو کسی کا، نہ ہو گا کسی کا

(۴۸)

البتہ عشق کی تباہ کاریوں کا انھیں غیر معمولی ادراک ہے۔ عاشق اور محبوب کے علاوہ ان کے ہاں غزل کے روایتی و تلمیحاتی کردار بھی کافی تعداد میں موجود ہیں۔

کشتہ ہوا اس کی چشم فسوں گر کا اے مسیح

کرنا سمجھ کے دعویٰ اعجاز دیکھنا

(۴۹)

مرزا اسد اللہ خان غالبؔ:۔(۱۷۹۷-۱۸۶۹)

غالب کی غزل صرف اردو غزل ہی نہیں بلکہ پوری اردو شاعری کے لئے فنی وفکری ہر دو سطحوں پر غیر معمولی وسعت کا پیش خیمہ ثابت ہوئی جس کی وجہ سے اردو غزل آفاقی اقدار کو لئے ہوئے دہلی اور لکھنو کے بلند بالا ادبی ایوانوں کو چیرتی ہوئی حلقہء آفاق پر پھیل گئی۔ جس طرح غالب کی غزل میں عشق و عاشقی، فلسفہ، تصوف، نفسیات، سیاست، مذہب، سائنس غرض انواع واقسام کے موضوعات کا انبار نظر آتا ہے ٹھیک اسی طرح ان کے ہاں کرداروں کی بھی ایک خاص کھیپ نظر آتی ہے جو خدا سے لے کر ابلیس، یزداں سے اہرمن، زاہدِ شب بیدار سے طوائف، فقیہہ مصلحت بیں سے رِندِ بادہ خوار، عاشق صادق سے بوالہوس، محبوبِ باوفا سے زنِ بازاری، قیس سے لیلیٰ، شیریں سے فرہاد، رقیب سے رازدان، خضرؑ اور موسیٰؑ سے لے کر سکندر اور منصور، پیرِ مغاں سے ساقی، محتسب سے لے کر شیخ، ملا اور صوفی تک سینکڑوں کرداروں کی ایک دنیا آباد ہے۔ ذیل کے اشعار میں ان کی غزل کے کرداروں کی نوعیت دیکھی جا سکتی ہے!

نکلنا خُلد سے آدم کا سنتے آئے ہیں لیکن

بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے

(۵۰)

کیا ہی رضواں سے لڑائی ہو گی

گر ترا خُلد میں گھر یاد آیا

(۵۱)

غالب کے محبوب کے بارے میں گوپی چند نارنگ فرماتے ہیں:۔

''غالب کا محبوب شاہدِ بازاری ہے لیکن یہ رسمی بات قابلِ ذکر نہیں اس کی زندگی سے اس کا گہرا تعلق ہے یہ اس سماج کا فرد ہے جس کی قدریں جاگیر داری معیشت نے مرتب کی تھیں۔ غالب کے ہاں اس کا ذکر روایت کی حیثیت سے نہیں بلکہ زندگی کی حکایت کے طور پر ملتا ہے۔''(۵۲)

غالب کا تصورِ عشق، اس کا محبوب اور اس کے معاملات عشق وعاشقی کے اعلیٰ ترین فطری نہج پر جلوہ فرما نظر آتے ہیں۔ ان کے محبوب اور ان کے عشق کے بارے میں ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری لکھتے ہیں:۔

''مرزا غالب کی معشوقہ ایک ارضی عورت ہے۔ ان کا عشق ہوسِ سفلیہ اور لذاتِ حرصیہ سے پاک ہے۔ ان کو اس کے حسنِ بے پایاں کو دیکھنے سے ایک ارتعاشِ روحانی ایک وجدِ الٰہی پیدا ہوتا ہے جس میں جذباتِ کامرانی اور خواہشاتِ کامجوئی کا کوئی عنصر نہیں۔ اس کا جلوئہ رخ ایک کیفیتِ وجدانہ پیدا کرتا اور جسم کے تار تار میں ایک رقصِ عشقیہ پیدا کرتا ہے لیکن واجب آرزوئے بشریہ سے لا تعلق ہوتا ہے۔''(۵۳)

بجنوری صاحب غالب کے عشق کو حد درجہ روحانی اور ماورائی پن کی طرف کھینچ رہے ہیں حالانکہ غالب کے تصور عشق میں جسم کا عنصر نمایاں نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ بجنوری صاحب کے اس دعوے کے جواب میں فرماتے ہیں:۔

''لیکن اس کے برعکس خود غالب اپنی خوئے آدم اور اپنے آدم زادہ ہونے کا اقرار کرتا ہے وہ بت بے داد گر کو پوجنے کا قائل نہیں۔''

خوئے آدم دارم آدم زادہ ام

آشکارا دم زعصیاں می زنم

(۵۴)

البتہ غالب کی شخصیت و شاعری کی طرح اس کا محبوب بھی اردو فارسی کے تمام محبوبوں سے زیادہ خوبرو ہونے کے علاوہ شوخ وسنگ، غمزہ نواز، عشوہ طراز اور بلا کا ذہین ہے

میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہیے غیر سے تہی
سُن کے ستم ظریف نے مجھ کو اُٹھا دیا کہ یوں

(۵۵)

غالب کے ہاں رقیب کا کردار بھی ایک انوکھے اور نرالے انداز میں موجود ہے!

کتنے شیریں ہیں ترے لب کہ رقیب
گالیاں کھا کے بے مزا نہ ہوا

(۵۶)

رقیب کے علاوہ پاسباں اور دربان کا ذکر بھی کافی شوخ انداز میں کیا گیا ہے۔ غالب کے ہاں غزل کے روایتی کرداروں کے علاوہ تلمیحاتی کردار، مابعد الطبیعاتی کردار، علامتی کردار، اردو فارسی کے اساتذہ شعرا کے کردار غرض بیسیوں کردار ایک خوبصورت اور جچھے تلے انداز میں پائے جاتے ہیں۔

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئی

اُٹھا اور اُٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

(۵۷)

کیا کیا خضرؑ نے سکندر سے

اب کسے رہنما کرے کوئی

(۵۸)

شیخ محمد ابراہیم ذوقؔ:۔(۱۷۹۰-۱۸۵۴)

ذوقؔ دہلی کے شعراے متاخرین میں ایک قادرالکلام، کہنہ مشق اور استاد شاعر کی حیثیت سے اپنا ایک خاص قد اور سند رکھتے ہیں۔ ذوق کی غزل میں تقریباً وہ تمام کردار ملتے ہیں جو اس سے پہلے اور اس دور تک غزل میں مستعمل تھے جو عموماً غزل کے روایتی انداز میں ہی پائے جاتے ہیں، ان کے کرداروں میں خصوصاً عاشق و معشوق اور متعلقہ کرداروں میں وہ توانائی اور جان نہیں جو غزل کے کرداروں میں ہونی چاہیے لیکن ان کی قادرالکلامی اور زبان دانی کی ایک دنیا معترف و مداح ہے ان کی زبان دانی کے بارے میں عابد علی عابد فرماتے ہیں:۔

"ذوق نے اردو زبان کو اس طرح سنوارا سنگھارا اور نکھارا ہے کہ اس کے ہاتھوں میں پہنچ کر وہ فارسی کی ایک شاخِ نورس نہ رہی بلکہ ایک تناور درخت بن گئی۔ جو گھلاوٹ، روانی، سادگی اور صفائی ذوق کی غزلوں میں ہے وہ اس سے پہلے کی غزلوں میں کہیں نظر نہیں آتی اس اعتبار سے ذوق منفرد ہے۔ وہ صحیح معنی میں اردو زبان کا پہلا غزل گو ہے اس کے ہاں فارسی اردو کا ماخذ اور منبع نہیں بلکہ محض ایک زبان ہے جس سے گاہ گاہ اردو فیض حاصل کرتی ہے اور بس۔"(۵۹)

دیکھا جائے تو یقیناً ذوق کی زبان دانی قابلِ رشک ہے اس لئے تو ان کے بیشتر اشعار ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔

سر بہ وقت ذبح اپنا اس کے زیرِ پائے ہے

یہ نصیب اللہ اکبر لوٹنے کی جائے ہے

(۶۰)

مذکور تیری بذم میں کس کا نہیں آتا

پر ذکر ہمارا نہیں آتا نہیں آتا

(۶۱)

جھومر کا نظر سر پہ تیرے اب تو چڑھا چھان

تا وعدہ چڑھے چھان کالا بوسہ چڑھا چھان

(۶۲)

ممکن ہے ذوق نے زبان و بیان اور صنعتوں پر زیادہ توجہ دی ہو اور حقیقی جذبات کی روح تک اس کے طائرِ غزل کا پرِ پرواز نہ پہنچا ہو لیکن اس نے عشق و عاشقی کے جو مضامین بیان کئے وہ ایک منفرد اور نئے رنگ ڈھنگ کے حامل ہیں۔ بہر حال غزل کے جتنے بھی کردار ہیں وہ تمام ان کی غزلوں میں ایک خوبصورت اور چُست انداز میں پائے جاتے ہیں۔

آتی ہے صدائے جرسِ ناقۂ لیلیٰ

پر حیف کہ مجنوں کا قدم اُٹھ نہیں سکتا

(۶۳)

بہادر شاہ ظفرؔ:۔(۱۷۷۵-۱۸۶۲)

ظفرؔ مغلیہ شہنشاہ ہونے کے علاوہ غزل کے بھی شہنشاہ ہیں۔ شاعرانہ عطائے وہبی کے علاوہ ذوقؔ، شاہ نصیرؔ اور غالبؔ جیسے قادرالکلام شعرا کے فن کا خون بھی ان کی غزل کی رگوں میں دوڑتا نظر آتا ہے۔ لیکن ذوقؔ کا اثر ان پر بہت زیادہ رہا۔ مشکل اور طویل ردیفوں میں غزلیں کہنے کے علاوہ بکثرت محاورات باندھتے چلے جاتے ہیں۔ اسی لئے تو ڈاکٹر سلیم اختر یوں خامہ فرسا ہوئے:۔

''بحیثیت مجموعی ظفرؔ کو چھوٹے پیمانے پر ذوق قرار دیا جاسکتا ہے۔''(۶۴)

ظفر کی غزل میں بھی معاملاتِ عشق حقیقی واردات سے بھرپور نظر آتے ہیں۔ ان کا محبوب بھی واضح طور پر عورت ہے لیکن ہند اسلامی تہذیب و اقدار کی وجہ سے اکثر وہ صیغہ ء تذکیر ہی محبوب کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ ہر چند انھوں نے عیش و طرب میں آنکھیں کھولیں بادشاہ بھی رہے لیکن آخری عمر نوحوں اور آنسوئوں میں بسر کی اور بادشاہت کے چلے جانے، سلطنت کے چھن جانے، بیٹوں کی موت، رنگون میں جلاوطنی اور قید و بند کی صعوبتوں نے ان کے کلام کو سوز و گداز سے بھر دیا۔ ان کے ہاں بھی محبوب اور عاشق کے علاوہ خدا، رسول ﷺ، نوحؑ، قاصد، محتسب، شیخ، غیر، عدو وغیرہ کے کردار بھرپور انداز میں ملتے ہیں ۔غرض ان کی غزل، اسلوب، زبان و بیان، افکار و موضوعات کے علاوہ کرداروں کے حوالے سے بھی جچی تلی اور سلجھی ہوئی غزل ہے۔

ہر بات میں اس کی گرمی ہے ہر ناز میں اس کی شوخی ہے

قامت ہے قیامت چال پری، چلنے میں بھڑک پھر ویسی ہے

دہلوی دبستانِ غزل میں کرداروں کی نوعیت، روایت، اہمیت اور اس دور کی غزل کے اہم کرداروں کی نشاندہی دبستانِ دہلی کی غزل کی روشنی میں مفصل انداز میں کی گئی۔ دہلوی غزل نے اردو غزل کی روایت کے تمام حوالوں کو جس وقار، اعتماد، رعنائی اور وسعت سے اشنا کیا، ایک دنیا اس کی معترف و مداح ہے۔ دبستان دہلی کے غزل گو شعرا نے غزل کے دوسرے دائرؤں کی طرح ان کے کرداروں کو بھی کافی وسعت بخشی۔ وہ کردار آج بھی کلاسیکی اور جدید مفاہیم کی وسعتیں لئے ہوئے ہر دور کی طرح آج بھی میخانہ غزل کی خوبصورتی، سرور اور نشاط کو ہزار آتشہ کئے ہوئے ہے۔

انوار الحق، لیکچرار شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ محمد حسن، ڈاکٹر، دہلی میں اُردو شاعری کا فکری و تہذیبی پس منظر علی گڑھ ادارہ تصنیف ۱۹۷۴، ص ۲۸۷

۲۔ ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، اُردو غزل کا تکنیکی اور عروضی سفر لاہور مجلسِ ترقی ادب، اشاعت اول ۲۰۰۸، ص ۶۷

۳۔ نجم الغنی، مولوی، بحر الصفاحت، لکھنو، منشی نول کشور، ۱۹۱۷، ص ۹۳۰

۴۔ مشمولہ، اُردو شاعری میں ایہام گوئی کی تحریک، ڈاکٹر ملک حسن اختر، گوجرانوالہ فروغ ادب کادمی ۱۹۹۲، ص ۱۷۸

۵۔ مشمولہ، اُردو شاعری میں ایہام گوئی کی تحریک، ص، ۲۳۰

۶۔ مشمولہ، اُردو شاعری میں ایہام گوئی کی تحریک، ص، ۲۳۲

۷۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر، پنجاب تحقیق کی روشنی میں، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز ۱۹۹۱، ص ۸۱

۸۔ حاتم، شیخ ظہور الدین حاتم، دیوان زادہ، تدوین، ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، لاہور مکتبہ خیابان ادب مارچ ۱۹، ص، ۸۱

۹۔ آبرو، شاہ مبارک، دیوان آبرو، مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن نئی دہلی ترقی اُردو بیورو، ۱۹۹۰ ص، ۱۸۹

۱۰۔ آبرو، شاہ مبارک، دیوان آبرو، مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن نئی دہلی ترقی اُردو بیورو، ۱۹۹۰، ص، ۱۰

۱۱۔ ناجی، شاکر، بحوالہ آب حیات، محمد حسین آزاد شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور بار ہفت دہم ۱۹۵۷ء، ص، ۱۰۴

۱۲۔ ناجی، شاکر، بحوالہ آب حیات، محمد حسین آزاد شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور بار ہفت دہم ۱۹۵۷ء، ص، ۱۰۴

۱۳۔ مشمولہ، اُردو شاعری میں ایہام گوئی کی تحریک، ڈاکٹر ملک حسن اختر، گوجرانوالہ فروغ ادب کادمی ۱۹۹۲، ص، ۲۰۵

۱۴۔ فائز دہلوی۔ دیوان فائز۔ مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، دہلی انجمن ترقی اُردو ہند ۱۹۴۶ ص، ۱۸۵

۱۵۔ ایضاً ص، ۱۸۷ ۱۶۔ ایضاً ص، ۳۸۰ ۱۷۔ ایضاً ص، ۳۴۰ ۱۸۔ ایضاً ص، ۸۴

۱۹۔ یقینؔ، انعام اللہ خان، دیوانِ یقین دہلوی: مرتبہ ڈاکٹر فرحت فاطمہ، نئی دہلی، انجمن ترقی اُردو ہند ۱۹۹۵، ۱۲۹

۲۰۔ یقینؔ، انعام اللہ خان، دیوانِ یقین دہلوی: مرتبہ ڈاکٹر فرحت فاطمہ، نئی دہلی، انجمن ترقی اُردو ہند ۱۹۹۵، ص ۱۴۵

۲۱۔ مشمولہ دہلی کا دبستان شاعری، مرتبہ، ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، لاہور، بک ٹاک، ۲۰۰۶ء ص ۱۵۴

۲۲۔ مشمولہ ملک حسن اختر، ڈاکٹر۔ تاریخ ادب اُردو، لاہور، ابلاغ طبع دوم، ۱۹۹۶ ص، ۱۳۴

۲۳۔ تاباںؔ، دیوان میر عبد الحیٔ تاباں، مرتبہ عبد الحق: اورنگ آباد دکن انجمن ترقی اُردو ۱۹۳۵ ص، ۱۰۳

۲۴۔ تاباںؔ، دیوان میر عبد الحیٔ تاباں، مرتبہ عبد الحق: اورنگ آباد دکن انجمن ترقی اُردو ۱۹۳۵، ص، ۱۰۲

۲۵۔ حاتم، شیخ ظہور الدین حاتم، دیوان زادہ، تدوین، ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، لاہور مکتبہ خیابان ادب مارچ ۱۹، ص ۸۷

۲۶۔ ایضاً ص،۱۱۳ ۲۷۔ ایضاً ص،۲۳ ۲۸۔ ایضاً ص،۱۲۳
۲۹۔ گوپی چند نارنگ ڈاکٹر، اُردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب ص،۱۸۶
۳۰۔ سودا، مرزا محمد رفیع، کلیات سودا، مرتبہ، ڈاکٹر شمس الدین صدیقی، لاہور مجلس ترقی ادب طبع اول جنوری ۱۹۷۳ص ۳۳۴
۳۱۔ سودا، مرزا محمد رفیع، کلیات سودا، مرتبہ، ڈاکٹر شمس الدین صدیقی، لاہور مجلس ترقی ادب طبع اول جنوری ۱۹۷۳، ص ۳۴۵
۳۲۔ سودا، مرزا محمد رفیع، کلیات سودا، مرتبہ، ڈاکٹر شمس الدین صدیقی، لاہور مجلس ترقی ادب طبع اول جنوری ۱۹۷۳، ص ۲۳۷
۳۳۔ جمیل احمد جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، جلد دوم، لاہور، ۱۹۹۴ء، مجلس ترقی ادب، ص،۶۰۵
۳۴۔ میر تقی میر، کلیات میر، لکھنو، متبہ منشی نول کشور، دیوان اول، س،ن، ص،۶ ؛۳۵۔ ایضاً ص،۲۳۳
۳۶۔ گوپی چند نارنگ ڈاکٹر، اُردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب ص،۱۹۱
۳۷۔ کلیات میر تقی میر، کلیات میر، لکھنو، متبہ منشی نول کشور، س،ن، دیوان سوم ص،۳۵۰
۳۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، سنگ میل پبلیکشر ز لاہور، ۲۰۰۱ء، ص،۱۱۶
۳۹۔ کلیات میر تقی میر، لکھنو، متبہ منشی نول کشور، س،ن، دیوان اول ص،۲۴
۴۰۔ ایضاً ص،۴۵ ۴۱۔ ایضاً ص،۱۰۶
۴۲۔ گوپی چند نارنگ، اُردو غزل اور ہندوستانی ذہین و تہذیب، لاہور سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۵، ص،۱۱۹
۴۳۔ درد خواجہ میر دیوانِ درد، مرتبہ "خلیل الرحمن داودی" لاہور مجلس ترقی ادب طبع اول فروری ۱۹۶۲، ص،۵۲
۴۴۔ درد خواجہ میر دیوانِ درد، مرتبہ "خلیل الرحمن داودی" لاہور مجلس ترقی ادب طبع اول فروری ۱۹۶۲، ص،۱۴۴
۴۵۔ نورالحسن ہاشمی، دہلی کا دبستان شاعری لاہور بک ٹاک ۲۰۰۶ء، ص،۱۳۰
۴۶۔ گوپی چند نارنگ، اُردو غزل اور ہندوستانی ذہین و تہذیب، لاہور سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۵، ص،۲۲۱
۴۷۔ مومن، خان مومن، کلیات مومن، طبع اول لاہور، مجلس ترقی ادب طبع اول، جولائی ۱۹۶۶ص ۶۵
۴۸۔ مومن، خان مومن، کلیات مومن، طبع اول لاہور، مجلس ترقی ادب طبع اول، جولائی ۱۹۶۶، ص،۱۸
۴۹۔ غالب، مرزا اسد اللہ غالب، دیوان غالب، لاہور، ناشر، فیروز سنز (پرائیویٹ لیمیٹڈ، سن ندارد ص،۴۱
۵۰۔ ایضاً ص،۱۰۵
۵۱۔ گوپی چند نارنگ، اُردو غزل اور ہندوستانی ذہین و تہذیب، لاہور سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۵، ص،۲۱۱
۵۲۔ ایضاً ص ۲۱۳ ۵۳۔ ایضاً ص ۲۱۲
۵۴۔ غالب، مرزا اسد اللہ غالب، دیوان غالب، لاہور، ناشر، فیروز سنز (پرائیویٹ لیمیٹڈ، سن ندارد، ص،۱۱۱
۵۵۔ ایضاً ص،۱۰۵ ۵۶۔ ایضاً ۱۴۵ ۵۷۔ ایضاً ص،۲۱۲ ۵۸۔ ایضاً ص،۱۱۱
۵۹۔ عابد علی عابد، سید، مقالات عابد، لاہور سنگ میل پبلی کیشنز ۱۹۸۹ص،۴۷
۶۰۔ ذوق۔ شیخ محمد ابراہیم، کلیات ذوق "مرتبہ" ڈاکٹر تنویر احمد علوی" لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ص ۷۰
۶۱۔ ذوق۔ شیخ محمد ابراہیم، کلیات ذوق "مرتبہ" ڈاکٹر تنویر احمد علوی" لاہور، مکتبہ شعر و ادب، ص ۱۳۲
۶۲۔ انور سدید، ڈاکٹر، اُردو ادب کی مختصر تاریخ، لاہور، عزیز بک ڈپو، ۲۲۰۶ء، ص ۲۴۷

۶۳۔ کلیات ذوق۔ شیخ محمد ابراہیم، کلیات ذوق "مرتبہ" ڈاکٹر تنویر احمد علوی" لاہور، مکتبہ شعر و ادب، اگست ۱۹۸۸، ص ۷۰

۶۴۔ بحوالہ نورالحسن ہاشمی، دہلی کا دبستان شاعری لاہور بک ٹاک ۲۰۰۶ء، ص، ۹۱

۶۵۔ بحوالہ نورالحسن ہاشمی، دہلی کا دبستان شاعری لاہور بک ٹاک ۲۰۰۶ء ص، ۹۱

عصمت چغتائی کا نفسیاتی مطالعہ ان کی تخلیقات کی روشنی میں

رضوانہ ارم

ABSTRACT

Psychology is the knowledge of human thinking, mind and brain. Human life has different aspect; as human being everyone lives in their own family, group and cultural environment with few minor and huge social problems. These social problems making a core in those people mind Asmat Chughtai is one personality of that few personalities which telling the stories of those people with courage's and bravery. This psychological study analyse the psychological aspect of Asmat Chughtai she is a well known author in Urdu literature. Some writers consider her a bold rout and harsh writer but the surrounding and some social problems make her rout. Asmat Chughtai wrote female different hurdle in a unique way through a few characters. She considers female a weak and powerless in this male dominant society. She highlighted the culture and society feminist problems. In this research article the author discussed the psychological and mental aspect of Asmat Chughtai.

انسان زندگی میں جو کچھ محسوس کرتا ہے اور جن چیزوں سے متاثر ہوتا ہے وہی نشانیاں اور اثرات اس کی تحریروں میں نظر آتے ہیں۔ عصمت چغتائی بھی ایک ایسی ادیبہ ہیں جنہوں نے اپنے افسانوں میں انتہائی بے باکی اور دلیری سے معاشرے میں موجود کرداروں کو افسانوی انداز میں پیش کیا ہے۔ ان کرداروں سے معاشرے اور اس میں رہنے والے لوگوں کی ذہنی اور نفسیاتی عکاسی نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ معاشرے میں نفسیاتی اثرات انفرادی، خاندانی، ثقافتی اور ماحولیاتی ہوتے ہیں۔ انسان معاشرے میں جو کچھ سنتا، دیکھتا اور کرتا ہے اس سے ہر فرد انفرادی طور پر متاثر ہوتا ہے۔ جس کے اثرات اس کی شخصیت پر رونما ہوتے نظر آتے ہیں۔ جن میں کچھ اچھے اور کچھ برے ہوتے ہیں۔ یہ اثرات ہر انسان کی شخصیت پر اس کے ماحول کے مطابق اثرانداز ہوتے ہیں۔ ان تمام اثرات کی نشاندہی علم ہی کے ذریعے سے ممکن ہے۔ تاریخ سے یہ بات ثابت ہے کہ علوم وقت کے ساتھ ساتھ تقسیم در تقسیم ہوتے رہتے ہیں ایک علم سے دوسری علمی شاخ الگ ہو رہی ہے اور اسی تسلسل کے ساتھ انسانی زندگی کی ہر علمی شاخ ترقی کر رہی ہے۔ جس میں تاریخ، معاشرت، تعلیم، صحت اور دیگر علوم شامل ہیں انسان کے وجود کا علم رکھنا ناممکن ہے کیونکہ تمام علوم انسان کے وجود کے اردگرد گھومتے ہیں۔ ان تمام علوم میں نفسیات بھی ایک شاخ ہے۔ یہ علم مزید دو شاخوں میں تقسیم ہو چکی ہے سائیکاٹری اور سائیکالوجی۔ سائیکاٹری میں علاج دوائی اور کیمیکل کے ذریعے ہوتی ہے لیکن سائیکالوجی میں علاج ماحول، برتاو، باتوں اور آپس میں ایک دوسرے کے ساتھ روزمرہ معاملات کے ذریعے ہوتی ہے جس کو نفسیات کہا جاتا ہے۔ جس طرح نفسیاتی مسائل کا علاج معاملات اور برتائو کے ذریعے ہوتا ہے اسی طرح نفسیاتی مسائل کی پیداوار بھی انسانوں کے ایک دوسرے کے حرکات و سکنات، معاملات اور برتاو سے ہوتی ہے۔ اس تحقیقی مطالعہ میں عصمت چغتائی کے نفسیاتی مطالعہ کا تجزیہ ان کی تحریروں کی روشنی میں لیا گیا ہے۔ کہ عصمت چغتائی کی شخصیت میں وہ کون سے عمرانی اور نفسیاتی اثرات تھے جنہوں نے اس ادیبہ کو اتنے بے خوف اور بے باک افسانوی کرداروں کو تخلیق کرنے پر مجبور کیا۔ عصمت چغتائی کے نفسیاتی مطالعہ سے پہلے نفسیات کی تاریخ اور تعارف ضروری ہے۔ دنیا

اور زندگی کا تصور جسے فلسفہ کہتے ہیں دو اجزا سے مل کر بنا ہے پہلا موروثی عقیدہ، اخلاقی اور ثقافتی اقدار۔ دوسرا چھان بین کا طریقہ جسے اس کے وسیع تناظر میں سائنسی طریقہ بھی کہا جا سکتا ہے۔ ایک عرصہ تک علوم فلسفہ کے علمی سفر کے تدریجی مراحل سے فلسفہ کے بطن سے علم نفسیات نے جنم لیا۔

نفسیات:

نفسیات لفظ نفس سے نکلا ہے جس کے معنی نفس کا علم، باطن کی حقیقت، انسان کے اندرونی حالات و کیفیات کا کھوج اور انسان کے باطنی تہہ در تہہ پرتوں کو منکشف کرنے کا علم نفسیات کہلاتا ہے۔ انسانی شخصیت ان تہہ در تہہ اور پوشیدہ قوتوں کا مجموعہ ہے انسان ظاہر میں جو نظر آتا ہے ضروری نہیں کہ اس کا باطن بھی ویسا ہی ہو جیسا کہ وہ دکھتا ہے۔ مثال کے طور پر بعض افراد معاشرے اور سماج میں رہتے بستے ہیں اور زندگی گزارتے ہیں لیکن بباطن وہ معاشرے سے مختلف زندگی گزارتے ہیں وہ جن چیزوں کو جس حالات کو دیکھنے کا ادراک رکھتے ہیں ان کو عام ذہن رکھنے والے افراد نہیں دیکھ سکتے۔ یہی وجہ ہے کہ جو عظیم تخلیق کار ہیں وہ معاشرے میں موجود ناہمواریوں کا ادراک کرتے ہوئے اس کی طرف نشاندہی کرواتے ہیں ان تمام مراحل میں ایک تو ان کے ماحول کا اثر ہوتا ہے اور دوسرے معاشرے کے مسائل اور حالات ان پر اثر انداز ہوتے ہیں تخلیق کار چونکہ لکھنے کی ایک اضافی صلاحیت رکھتے ہیں اس لیے وہ انسانی مسائل، حالات، اور زندگی میں دلچسپی لیتے ہیں اور ہر وقت معاشرے کی فلاح اور بہتری کے لیے کوشاں رہتے ہیں۔ وہ جن چیزوں سے متاثر ہوتے ہیں ان سے اپنے قارئین کو آگاہ کرتے ہیں۔

نفسیات کی تاریخ کے حوالے سے ڈاکٹر سلیم اختر کچھ یوں رقم طراز ہیں:

"نفسیات کبھی فلسفے کی شاخ تھی۔ قدیم یونانی فلاسفروں کے افکار میں نفسیاتی مواد کی کمی نہیں۔ نفسیات صدیوں تک فلسفے سے متعلق رہی یہ تو کہیں بہت بعد کی بات ہے کہ اسے ایک سائنس قرار دے کر جداگانہ علم کی حیثیت سے اس کا مطالعہ کیا جانے لگا۔ یورپ میں سب سے پہلی نفسیاتی تجربہ گاہ leipzig کے مقام پر ۱۸۷۹ء میں ولہلم ونٹ نے قائم کی تو تجرباتی نفسیات کی اساس استوار ہوئی۔ فلسفہ سے منقطع ہونے کا یہ نتیجہ نکلا کہ جداگانہ علم کی حیثیت سے اس کے خدوخال سنوارے جانے لگے اور یوں ایک ایسا وقت بھی آ گیا کہ فلسفہ داں کے ساتھ ماہر نفسیات کا نام بھی لیا جانے لگا۔ اس آزادی کے بعد نفسیات کا دائرہ کار پھیلتا گیا، نئے نئے مسائل سے نئے نئے مباحث نے جنم لیا اور نئی نئی تحقیقات نے نئے نئے دبستانوں کو جنم دیا"۔(۱)

یہی وجہ ہے کہ آج انسانی زندگی کے ہر شعبے میں علم نفسیات سے مدد لی جا رہی ہے اور ہر مکتبہ فکر سے تعلق رکھنے والے اس سے رہنمائی حاصل کرتے ہیں چاہے وہ شاعر ہوں مصور، مغنی یا دیگر تخلیق کار سبھی اس میں آ جاتے ہیں۔

نفسیات زیادہ تر تجزیاتی نوعیت کا علم ہے۔ اس کی اولین خدمت یہ ہے کہ اس نے ادب اور فن کے تخلیقی عمل کو زیادہ وضاحت اور نئے ذخیرہ اصطلاحات سے بیان کیا۔ اس کے علاوہ نفسیات کی مدد سے تخیلی کرداروں کا تجزیہ آسان ہو گیا اور یوں بہت سی چھپی ہوئی صداقتیں انسان کے داخل سے برآمد کر لی گئیں اور فن اور فنکار کے درمیان جو داخلی رشتہ موجود ہے۔ نفسیات نے اسے فن کے حوالے سے دریافت کیا۔ چنانچہ اب فن شخصیت کا پردہ نہیں رہا بلکہ یہ ادیب کی شخصیت کو عریاں کر ڈالتا ہے۔

فرائیڈ کا نام اس سلسلے میں بہت اہم ہے فرائیڈ ہی نفسیات کو ادب میں لے آیا۔ انہوں نے انسانی ذہن کے ان پوشیدہ گوشوں تک رسائی حاصل کی جو آنکھوں سے اوجھل ہونے کے باوجود خارجی دنیا میں ایک تلاطم بپا کر رہا تھا۔

بقول انور سدید کے:

"فرائیڈ نے خواب، بیداری کے خواب اور ادب کے تخلیقی عمل میں کسی فرق کو قبول نہیں کیا۔ بلکہ دبی ہوئی خواہشات کو اتنا بڑا محرک قرار دیا ہے کہ یہ ادیب کو ایک نیا جہان معنی تخلیق کرنے اور اپنی آرزوؤں کا مداوا تلاش کرنے پر بھی آمادہ کرتی ہیں۔" (۲)

یعنی فرائیڈ انسان کے اندر کی دبی ہوئی خواہشات کو بڑا محرک قرار دیتا ہے کہ ان دبی ہوئی خواہشات میں ایک جہان معنی پوشیدہ ہوتا ہے اور گویا ان کو تخلیق کے سانچے میں ڈال کر ادیب ان چھپی ہوئی خواہشات کا مداوا کرنے میں بڑی حد تک کامیاب بھی ہو جاتا ہے اور نفس کے ان خانوں کو ٹٹولتا اور منظر عام پر لاتا ہے جن میں نا آسودہ خواہشات پنپ رہے ہوتے ہیں۔ فنکار اور ادیب اس ان دیکھی دنیا کی حقیقتوں کو دریافت کرتا ہے جو ظاہر کی دنیا میں نظر نہیں آتی۔

اپنی کتاب میں انور سدید Earnest jones کے قول کو ثبوت کے طور پر پیش کرتے ہیں کہ:

"فرائیڈ نے لاشعور میں دبی ہوئی خواہشات کو تحلیل نفسی سے دریافت کرنے کی کوشش کی اور یوں واہموں کو شعوری سطح پر ادراک عطا کیا۔ اہم بات یہ ہے کہ ان خواہشات سے ارتفاع SUBLIMATION بھی حاصل ہوتا ہے اور یہ کسی ایسے مقصد میں بھی معاون بن جاتی ہیں جس سے معاشرے میں عظمت و رفعت کا مقام حاصل ہوتا ہے۔"(۳)

فرائیڈ لاشعور کے دبے ہوئے خواہشات کا علاج ایک مخصوص انداز (تحلیل نفسی) سے کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور اس میں کافی حد تک کامیاب بھی ہوئے ہیں انھوں نے اپنے مریضوں کے لاشعوری کیفیات کو دریافت کیا ہے اور اسی کی مدد سے ان کا کامیاب علاج بھی کیا ہے۔ فرائیڈ کے تحلیل نفسی کو مشرقی ادیبوں نے بھی خوب سراہا ہے۔

تحلیل نفسی کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں :

"تحلیل نفسی کے بموجب تخلیق (یا کوئی بھی فنی روپ) ناکام آرزوؤں کا ارتفاعی روپ ہے۔ یہ لاشعور کے نہاں خانوں میں دبی ہوئی خواہشات کے اظہار کی کشمکش سے نجات پانے کا ایک انداز ہے۔ اس کشمکش کے نتیجے میں جو ہیجانات جنم لیتے ہیں۔ لاشعور انہیں ایک خاص نہج پر رکھتے ہوئے اور ایک سمت عطا کر کے جمالیاتی پیکروں میں رونما کرتا ہے۔ اس عمل میں بعض ایسی خصوصی چیزیں ہیں جنہیں صرف فن کارانہ ذہن ہی سے مخصوص قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں یہ بھی واضح رہے کہ فنکارانہ تحریک محض ایک خاص نوع کی مسرت کے حصول کا ذریعہ ہی نہیں ہوتی بلکہ یہ درد و کرب سے بھی مملو ہوتی ہے۔ تخلیق کاری کی یہ ایک اہم ترین خصوصیت نظر آتی ہے کہ فنکار کسی پر اسرار طریقے سے اپنے لیے پریشانی، خوف، اداسی اور کراہت والی چیزوں کو ایسا پیکر دینے میں کامیاب ہو جاتا ہے کہ وہ دوسروں کے لیے باعث حظ بن جاتی ہیں۔" (۴)

یعنی فنکار اپنے خیالات و تصورات اور جبلی تقاضوں کی عدم تسکین کے باعث ایسا طریقہ اختیار کرتا ہے جو دوسروں کے لیے حظ کا ذریعہ تو بنتا ہے لیکن دوران تخلیق وہ جس درد و کرب سے گزرتا ہے اور ان تقاضوں کو ایک مخصوص شکل دینے میں کامیاب ہو جاتا ہے جس کے باعث وہ خود بھی تسکین حاصل کرتا ہے اور دوسرے لوگ بھی انہیں حقیقت کا عکس تصور کرتے ہیں۔ اور یہی وہ ارتفاعی روپ ہے کہ وہ لاشعوری کشمکش کو ایک خاص سمت دے کر انہیں جمالیاتی پیکروں میں ڈالتا ہے۔

اردو کے افسانوی ادب میں عصمت چغتائی ایک عظیم، نڈر، بے باک اور باغیانہ ذہن رکھنے والی ادیبہ اور انوکھی شخصیت کی حامل فنکارہ ہیں۔ وہ ایک ایسی ادیبہ ہیں جنھیں انسانی شعور کے ان ارتعاشات کا بھرپور ادراک ہے جنھیں بیان کرنے اور ان کو قابو میں رکھ کر الفاظ کا جامہ پہنانا صرف انہی کا کارنامہ ہیں۔ انسانی نفسیات کی تہہ در تہہ گہرائیوں کو انہوں نے اپنے علم، مشاہدے اور تجربے کے ذریعے محسوس کیا ہے اور انسانی وجود میں موجود ان تمام صداقتوں اور حقائق سے آگاہی حاصل کی ہیں اور ان حقائق کو بیان کرنے میں پس و پیش سے کام نہ لے کر زندگی کی جیتی جاگتی سچائیوں کو پیش کیا ہے یہ سچائیاں خواہ کتنی ہی دلدوز کیوں نہ ہوں عصمت نے بڑی دلیری اور بے باکی سے تخلیق کے سانچے میں ڈال کر انھیں فنی حسن عطا کیا ہے۔

اس سے انکار نہیں کہ عصمت ہی نے پہلی بار عورت کی نفسیات، اس کے احساسات و جذبات کو اپنے مشاہدے اور تجربے کی بنا پر تخلیقی سطح پر لانے اور اس کو فن کے متوازن سانچے میں ڈالنے میں کامیاب رہی۔

عصمت چغتائی کا نفسیاتی مطالعہ کرتے ہوئے ان حقائق تک رسائی حاصل کرنا ضروری ہے جس کی بنا پر انھیں باغی ادیبہ کہا جانے لگا۔ ان حالات کا جاننا جس نے عصمت کو معاشرے اور سماج کا باغی بنایا۔

دراصل عصمت کی پرورش ایسے ماحول میں ہوئی جہاں انھیں کوئی خاص توجہ نہ ملی۔ اپنی آپ بیتی میں لکھتی ہیں

''مگر بذات خود اس ماحول سے کوئی شکایت نہیں جہاں میری تراش خراش ہوئی۔ کچر کچر بچوں کے جم غفیر میں ایک پاپیادہ سپاہی کی طرح تربیت پائی۔ نہ لاڈ ہوئے نہ نخرے، نہ کبھی تعویذ گنڈے بندھے نہ نظر اتاری گئی۔ نہ خود کو کبھی کسی زندگی کا اہم حصہ محسوس کیا۔''(۵)

عصمت کو بچپن ہی سے وہ توجہ اور پیار نہ مل سکا جو ایک بچے کا بنیادی حق ہے اور ماں کی محبت سے محرومی کی وجہ سے بچپن ہی سے وہ احساس کمتری میں مبتلا ہو گئی جس کو شعوری طور پر وہ محسوس بھی کرتی ہے اگرچہ وہ اس بات کا اعتراف کرتی ہوئی نظر آتی ہے کہ اس رویے نے اسے زیادہ متاثر نہیں کیا لیکن اس کے باوجود ماں سے محبت کی محرومی کو اس انداز میں بیان کرتی ہیں۔

''میں اپنی ماں کا نمبر دسواں بچہ تھی۔ میرے پیدا ہوتے ہوتے بچوں میں ماں کی دلچسپی ایک دم ختم ہو گئی تھی۔ مجھے یا تو انّا دیکھتی یا میری باجی۔'' (۶)

اسی احساس کے تحت آگے جا کے وہ اپنی ماں کے بارے میں یہ رائے قائم کر لیتی ہے:

''ماں تو لگتا ہے مجھ سے نفرت ہی کرتی تھیں۔ ہر دو سال ان کے ہاں بچہ ہو جاتا تھا۔ بھلا ہو اس بندر کا جس نے ان دنوں فیملی پلاننگ کا کام کیا۔'' (۷)

عصمت چغتائی کی شخصیت میں ماں باپ کی بے توجہی ہی اس کو بغاوت پر آمادہ کرتی ہیں اور اس لیے وہ ہر اس کام کو کرنے میں فخر محسوس کرتی ہے جنھیں عام طور پر لڑکیوں یا عورتوں کو کرنے نہیں دیا جاتا۔

''ایک بار میں گھوڑی کے پیچھے پیچھے روتی ہوئی آ رہی تھی۔ بھائی گھوڑی پر شان سے بیٹھا تھا۔ اسی وقت میرے والد کچہری سے لوٹے، سائیس سے انھوں نے پوچھا یہ کیوں رو رہی ہے، اس نے بتایا کہ گھوڑی پر بیٹھنا چاہتی ہے۔ تو بٹھاتے کیوں نہیں، جی بیگم صاحبہ کی اجازت نہیں ہے۔ ابّا نے کہا کہ بٹھاؤ، تب سے میں بھی روز سفید گھوڑی پر بیٹھنے لگی۔ گھوڑی پر بیٹھ کر مجھے یوں لگا جیسے میں نے کوئی قلعہ فتح کر لیا ہو۔'' (۸)

اور یہیں سے عصمت میں اس باغیانہ پن کو محسوس کیا جا سکتا ہے کہ کسی طرح وہ اپنے بھائیوں سے کم تر ہونے کا تصور نہیں کر سکتی اور سفید گھوڑی پر بیٹھ کر وہ یہ ثابت بھی کر دیتی ہے اور اسے اپنی جیت قرار دیتی ہے۔ بچپن سے اپنے آپ کو نمایاں کرنے کی جو خواہش ہے وہ کن کن مواقع پر ان کو فتح مندی کا احساس دلاتی ہیں اور کس طرح عصمت چغتائی اپنے آپ کو ان کمزور عورتوں اور لڑکیوں سے الگ متصور کرتی ہیں۔ جو شرمیلی اور دبی دبائی رہتی ہیں اور اسی وجہ سے اسے اپنی لڑکی ہونے کا افسوس ہوتا ہے۔ اپنی آپ بیتی میں لکھتی ہیں:

''اور آگرہ کی ان مردہ گلیوں میں پہلی بار مجھے اپنے لڑکی ہونے کا صدمہ ہوا۔ عورت خدا نے کیوں پیدا کی۔ مری پٹی مجبور و محکوم ہستی کی کیا ضرورت تھی۔۔۔۔ پاس پڑوس کی تمام ہی عورتیں آئے دن اپنے شوہروں کے جوتے کھایا کرتی تھیں اور میں خدا سے گڑ گڑا کر دعا مانگتی اے اللہ پاک مجھے لڑکا بنا دے کہ میں بھی چھت پر پتنگ اڑانے پر نہ پٹوں۔ گلیوں میں کبڈی کھیل سکوں اور آزادی سے بندروں کے پیچھے بھاگتی پھروں۔'' (۹)

احساس محرومی اور اکیلے پن کی ملی جلی کیفیت ان کے ذہن میں لاشعوری طور پر موجود ہے اور اسی لیے بقول عصمت کے کہ گھر میں کسی کو اس کی فکر نہ تھی کہ میں کیسے بڑی ہو رہی ہوں۔ یہاں پر مناسب ماحول اور تربیت نہ ملنے پر شخصیت میں جو کمیاں یا خامیاں رہ جاتی ہیں ان کی طرف اشارہ ملتا ہے۔

بقول عصمت اپنی آپ بیتی میں لکھتی ہیں :

''لیکن اگر کوئی اماں سے پوچھتی کہ بیٹی کو کیا ہو گیا تو ٹھنڈی سانس بھر کر کہتیں۔ نہ دودھیال کا قصور نہ ننھیال، یہ سب نصیب کا پھیر ہے۔۔۔۔۔۔ ایسی صورت میں کس کا نام لے دوں۔ وہ بیج سے میری ہستی وجود میں آئی۔ قطعی ٹیڑھا میڑھا نہ تھا۔ ضرور پالنے پوسنے میں کہیں بھول چوک ہو گی۔'' (۱۰)

اپنی آزادہ روی پر بات کرتے ہوئے اپنے بھائیوں کو اس کا قصوروار ٹھہراتی ہیں :

’’سچ پوچھئے تو اصل مجرم میرے بھائی ہی تھے جن کی صحبت نے مجھے ان ہی کی طرح سوچنے پر مجبور کیا وہ شرم وحیا جو عام طور پر درمیانہ طبقہ کی لڑکیوں میں لازمی صفت سمجھی جاتی ہے پنپ نہ سکی۔‘‘ (۱۱)

عصمت کے مزاج میں ضدی پن کے حوالے سے سعادت حسن منٹو گنجے فرشتے میں رقمطراز ہیں:

’’عصمت پرلے درجے کی ہٹ دھرم ہے طبیعت میں ضد ہے بالکل بچوں کی سی زندگی کے کسی نظریے کو فطرت کے کسی قانون کو پہلے ہی سابقہ میں کبھی قبول نہیں کرے گی۔‘‘(۱۲)

آگے جا کر اس ہٹ دھرمی اور ضد کے بارے میں مزید لکھتے ہیں کہ کس طرح عصمت چغتائی اپنی غلطی کو ماننے سے انکار کرتی ہے اور اسے صحیح ثابت کرنے پر ڈٹی رہتی ہے۔

’’دفعتاً کوئی بات کہتے ہوئے عصمت نے لفظ ’’دست درازی‘‘ استعمال کیا میں نے جھٹ سے کہا ’’صحیح لفظ دراز دستی ہے‘‘ تین بج گئے عصمت نے اپنی غلطی تسلیم نہ کی ۔۔۔شاہد قصہ ختم کرنے کے لیے دوسرے کمرے سے لغت اٹھالایا۔’’و‘‘ کی تختی میں لفظ دست درازی موجود ہی نہیں ۔البتہ دراز دستی اور اس کے معنی موجود تھے۔شاہد نے کہا ’’عصمت! اب تمہیں ماننا پڑے گا۔۔۔۔عصمت نے لغت اٹھا کر ایک طرف پھینکا اور کہا ’’جب میں لغت بناؤں گی تو اس میں صحیح لفظ دست درازی ہوگا یہ کیا ہوا دراز دستی-دراز دستی‘‘ (۱۳)

جنس:

جنس ایک فطری جذبہ ہے لیکن جس سماج میں جنس پر بہت پابندیاں ہوتی ہیں لڑکے لڑکیوں کے میل جول پر پابندیاں ہوں۔وصل کے بیچ جتنی اخلاقی اور سماجی دیواریں حائل ہوں گی اتنی ہی محبت شدت پکڑتی جائے گی۔عصمت معاشرے کی توجہ اس جنسی گھٹن کی طرف پھیرتی ہے کہ اس سماج میں جہاں جنسی گھٹن زیادہ ہے گرسنہ نگاہیں اور ترسے ہوئے ہاتھ جنس کا کھیل ہی کھیلتے ہیں عصمت بتانا چاہتی ہیں کہ وہ سماج جو بظاہر غیر جنسی نظر آتا ہے حقیقت میں ایسا نہیں ہے ،اندر ہی اندر جنس کا کھیل جاری رہتا ہے۔

عصمت نے جس زمانے میں لکھنا شروع کیا تھا اس زمانے میں ہندوستانی معاشرے کی لڑکیاں اور خاص طور پر مسلمان گھرانوں کی لڑکیاں دبی دبی اور سہمی سہمی سی رہتی تھیں اگر پڑھی لکھی ہوتیں تو اخلاقی کہانیوں یا اصلاح تمدن کی نیک صلاح سے آگے نہ بڑھتی تھیں لیکن عصمت چغتائی اس عام ڈگر سے ہٹ کر ان ممنوعہ سرحدوں کو توڑ کر معاشرے میں پنپنے والی ان ناہمواریوں کی طرف توجہ مبذول کراتی ہیں جن پر آج تک کسی کو اتنی بے باکی اور جرأت سے قلم اٹھانے کی توفیق نہیں ہوئی تھی ان تمام باتوں کو جنہیں کنواریاں ،بیاہتا عورتیں سرگوشیوں میں کرتے ہوئے شرماتیں وہ برملا بیان ہونے لگیں۔عصمت نے عورتوں کی جنسی کجروی کو افسانے کا موضوع بنایا۔اور مسلمانوں کے متوسط طبقے کے گھروں کے اندر دبکی رہنے والی لڑکیوں کی وہ باتیں صاف صاف بیان کر دی جنہیں وہ خود سے بھی چھپا کر دل کی خلوتوں میں رکھتی تھیں۔

پروفیسر عتیق احمد اپنے مضمون میں نصر اللہ خان صاحب کے قول کو نقل کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

’’جب شروع شروع میں عصمت آپا کے دو چار افسانے ’’ساقی‘‘ میں شائع ہوئے تو ہم نے بزرگوں کو یہ کہتے سنا ’’کیسی ہڑونگی لڑکی ہے دیدے کا پانی ڈھل گیا۔شرم وحیا تو قریب سے نہیں گزری۔توبہ۔توبہ!‘‘ (۱۴)

اگرچہ عصمت سے قبل رشید جہاں بھی مسلم متوسط طبقے کی معاشرت کی ناہمواریوں اور ان کے دبے کچلے ارمانوں کی جھلک دکھا چکی تھیں لیکن عصمت ایک دھماکے کے ساتھ ان ناہمواریوں کے ذکر سے مردوں کے معاشرے میں ایک ہیجان ہی پیدا نہیں کرتی بلکہ نئے طرز پر سوچنے کی راہ بھی دکھاتی ہیں۔

بقول ڈاکٹر محمد حسن

''عصمت کے افسانوں کو پڑھنے والا اوڑھنیوں اور دوپٹوں کی سرسراہٹ اور چوڑیوں کی کھنک تک سن سکتا ہے۔اور عصمت یہ بتانا چاہتی ہیں کہ ان آنچلوں کی سرسراہٹ اور چوڑیوں کی کھنک کے پیچھے جو عورت آباد ہے وہ بھی انسان ہے اور گوشت پوست کی بنی ہوئی ہے۔۔۔۔وہ بھی گمراہ ہو سکتی ہے، کجرو بھی ہو سکتی ہے اور ان مقامات پر بھی اسے، دوسرے انسانوں ہی کی طرح دیکھا اور سمجھا جانا چاہیے۔'' (۱۵)

عصمت جنس اور جنسی تعلق کے مسئلے کو بڑی گہرائی اور سنجیدگی سے اپنے افسانوں میں پیش کرتی ہیں اور ان حقیقتوں کو پوری سچائی کے ساتھ اور اپنے نفس کی گہرائیوں میں محسوس کر کے پوری انسانیت کی نفسیات اور اسکی اقدار سازی کا پس منظر و پیش منظر پیش کرتی ہیں۔عصمت کے افسانوں میں جنس کی طرف ایک خاص رجحان نظر آتا ہے اگرچہ وہ اس سے معاشرتی ناہمواریوں کی نشاندہی کرتی ہیں لیکن جس انداز سے وہ اس کا تجزیہ کرتی ہیں وہ صرف عصمت ہی کا کمال ہے۔عصمت نہایت جزئیات کے ساتھ اپنے کرداروں کا تعارف کرواتی ہیں کہ ان کی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہیں مثال کے طور پر اس کے ایک افسانے ''لحاف'' سے ایک اقتباس ہے:

''ان کے جسم کی جلد بھی سفید اور چکنی تھی معلوم ہوتا تھا، کسی نے کس کر ٹانکے لگا دیئے ہوں۔عموماً وہ اپنی پنڈلیاں کھجانے کے لیے کھولتیں، تو میں چپکے چپکے ان کی چمک دیکھا کرتی ان کا قد بہت لمبا تھا، اور پھر گوشت ہونے کی وجہ سے وہ بہت لمبی چوڑی معلوم ہوتی تھیں۔لیکن بہت متناسب اور ڈھلا ہوا جسم تھا۔'' (۱۶)

اس افسانے میں اگرچہ معاشرے میں پنپنے والی جنسی بے راہ روی کی طرف واضح اشارہ ملتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ بچوں کی مناسب تربیت کا سبق بھی پوشیدہ ہے کہ ماں باپ کی تھوڑی سی بے توجہی اس امر کا باعث ہو سکتی ہے کہ پوری شخصیت کی سمت ہی بدل جاتی ہے اور اس میں جو خامیاں پیدا ہوتی ہیں وہ اسی بے توجہی کا باعث ہوتی ہیں۔اس افسانے کا کردار میں کے بارے میں لکھتی ہیں کہ:

''مجھے ایک نامعلوم ڈر سے وحشت سی ہونے لگی بیگم جان کی گہری گہری آنکھیں۔میں رونے لگی دل میں۔۔۔۔اور میرے دماغ کا یہ حال کہ نہ چیخا جائے، اور نہ رو سکوں۔''(۱۷)

عصمت چغتائی ان حقائق کو بڑی سچائی اور بے باکی سے اپنے نفس کی گہرائیوں میں محسوس کر کے اسے اس دلیرانہ انداز میں پیش کرتی ہیں کہ اگر دیکھا جائے تو یہ بات عیاں ہو کر سامنے آتی ہے کہ اس طرح کے الفاظ کا مخصوص استعمال وہی انسان کر سکتا ہے جسے کسی ایسے واقعے یا حادثے نے متاثر کیا ہو۔طاہر مسعود کو انٹرویو دیتے ہوئے افسانہ ''لحاف'' کے حوالے سے کہتی ہیں:

''میں نے یہ سب کچھ دیکھا نہیں ہے۔ایک بیگم تھیں، ان کی ایسی ہی نوکرانی تھی۔ان کے متعلق عورتیں باتیں کرتی تھیں اور ہنستی تھیں اور وہ ایسی ہی باتیں تھیں جو میں نے لکھی ہیں اور جو سمجھ میں نہیں آتی تھیں اور بہت ڈھکی چھپی ہیں۔میں اور میرا بھائی اشیر بیگ۔ہم میں بڑی دوستی تھی، ایک اونچا تخت تھا۔جب بیبیاں باتیں کرتی تھیں تو ہم اس تخت کے نیچے چھپ کر یہ باتیں سنا کرتے تھے اور جونہی ہم پر ان کی نگاہ پڑتی تھی وہ ہمیں بھگا دیتی تھیں۔جس سے ہمیں یہ شبہ ہوا کہ یہ ضرور گندی باتیں کرتی ہیں۔شروع میں ان کی باتیں ہماری سمجھ میں نہیں آتی تھیں پھر بعد میں آہستہ آہستہ آنے لگیں۔لہٰذا تم دیکھو گے کہ جو واحد متکلم کہانی بیان کرتا ہے اس کی عمر سات آٹھ سال ہے۔کیونکہ میرے پاس جتنی معلومات تھی۔اس کے لیے مجھے اتنی ہی عمر کا بن کر لکھنا تھا۔اس وقت تک اس معاملے میں میری معلومات واقعتاً اتنی ہی تھی جتنی کہانی میں اس بچی کی ہے۔''(۱۸)

عصمت چغتائی نے اس افسانے میں عورت کا نفسیاتی تجزیہ کیا ہے اور اس نفسیاتی گرہ کو کھولنے اور سلجھانے کی کوشش کی ہے جو جنسی مسائل ذہنی الجھن کا سبب بنتے ہیں خاص کر ایسا معاشرہ جہاں عورت و مرد کے درمیان ایک گہری خلیج حائل ہو جائے۔وہ معاشرے کے ان گھناؤنے ناسور کو ڈھکا چھپا کر رکھنے کی قائل نہیں ہے بلکہ اسے نہایت جرأت کے ساتھ منظر عام پر لے آتی ہیں۔

عصمت چغتائی کا ایک اور افسانہ ''چھوٹی آپا'' کا موضوع بھی جنس سے متعلق ہیں۔یہ گھر کی چہار دیواری میں ابھرنے والی جوان لڑکے لڑکیوں کی کہانی ہے، جنس کا موضوع رکھتے ہوئے بھی اس میں لذتیت کا کوئی پہلو سامنے نہیں آتا۔ایسے متوسط گھرانے کی کہانی ہے جہاں نوجوان لڑکے لڑکیوں کی جنسی گھٹن اور

اس کی کیفیت کو پیش کیا گیا ہے۔ اور ان کی فکری، جسمانی اور روحانی زندگی کو اس قدر موئثر انداز سے پیش کیا ہے کہ قاری کو ان کرداروں اور ماحول میں اجنبی پن محسوس نہیں ہوتا۔

افسانے میں موجود بظاہر معمولی چھیڑ چھاڑ اور شرارت کی ان باریکیوں کی طرف عصمت توجہ مبذول کراتی ہیں کہ بعض اوقات عام لوگ ان کی طرف دھیان نہیں دیتے اور ان پر کوئی توجہ نہیں دیتے مثال کے طور پر:

"جہاں بیٹھتی ہوں آن گھستے ہیں اور کیا چپکے چپکے نوچتے ہیں اماں کہتی ہیں لڑکوں کے پاس گھس کر نہیں بیٹھا کرتے۔"(۱۹)

اس افسانے کے حوالے سے خورشید زہرہ عابدی "ترقی پسند افسانے میں عورت کا تصور" میں لکھتی ہیں:

"عصمت چغتائی نے کم سن لڑکیوں کی جنسی الجھنوں پر بہت ہوشیاری سے روشنی ڈالی ہے اور اس نازک اور اہم موضوع کو فن کارانہ چابک دستی سے نباہا ہے۔ عصمت چغتائی نے ان حقیقتوں کو سماج کے سامنے بکھیر دیا جو نوجوانوں کے سینوں میں پلتی ہیں۔"(۲۰)

عصمت چغتائی کے خیال میں ان تمام گھناؤنے پن کو بے نقاب کیا جانا چاہیے جس کو معاشرے نے روایتی اخلاق کے پردے میں چھپا کر رکھا ہے وہ ان کی حقیقت کو کھل کر پیش کرنے کا تہیہ کیے ہوئی ہیں۔

اس طرح کا ایک اور افسانہ "پردے کے پیچھے" ہے۔ جس میں تعلیم حاصل کرنے والی متوسط طبقے کی نوجوان لڑکیوں کے جذبات کی عکاسی کی گئی ہے اور ان کی رومانی، جذباتی اور جسمانی کشمکش کا حال بڑے موئثر پیرائے میں بیان کیا ہے۔

"دیکھیں-دیکھیں-ذرا ہٹو تو!" زہرہ نے مجھے قریب قریب لٹاتے ہوئے کہا اور اپنی زبردست ناک نعمت خانے جیسی باریک جالی سے چپکا دی اور دیکھتی کی دیکھتی رہ گئی۔ بالکل ہکا بکا لیکن فوراً سنبھلی۔

اہو! کوئی بھی نہیں، ایسا تو کوئی حسین بھی نہیں سو کھا مارا۔" زہرہ نے عینک پھڑکا کر کہا۔

"سو کھا! یہ سوکھا ہے؟ ذرا دیکھنا عذرا۔" میں نے عذرا کو اپنے اوپر لٹایا۔ "کوئی بھی نہیں!-مگر وہ-ادھر ذرا ادھر۔"(۲۱)

جنس کے علاوہ بھی ایسے موضوعات ہیں جن میں عورتوں کے استحصال، دکھوں پریشانیوں اور مجبوریوں کو سماج کے سامنے پیش کیا گیا ہے ان میں سے ایک افسانہ "چارپائی" ہے جو ایک جاگیر دارانہ نظام کی ترجمانی کرتا ہے اور عورت کی معصومیت اور استحصال کے خلاف آواز اٹھاتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ کہانی میں یہ دکھایا گیا ہے کہ کس طرح چند سکوں کے عوض پیسے والے بوڑھے نوجوان لڑکیوں کے جذبات اور جوانیاں خرید لیتے ہیں اور غربت وافلاس کے مارے لوگ اپنی بیٹیوں کا سودا کر دیتے ہیں اور ان کے دلوں میں موجود ارمانوں کا گلہ گھونٹ دیتے ہیں۔ اور ظالم مرد جس طرح چاہے ان کو زندگی کی خوشیوں سے محروم کر دیتے ہیں اور شادی جیسے مضبوط بندھن کو چند لمحوں میں ایسے توڑ کے رکھ دیتے ہیں جیسے دھاگے کو کاٹا جاتا ہے۔ اس افسانے میں شاکرہ ایسی ہی ستم رسیدہ عورت ہے جو قدرت کی ستم ظریفی کے باعث ضعیف العمر میرن صاحب کے ساتھ زندگی گزارنے پر مجبور ہے۔ شادی سے پہلے شاکرہ اپنے پھوپھی زاد (ذاکر) کے ساتھ منسوب تھی اور جس کی محبت کو وہ کبھی بھلانہ پائی تھی لیکن ذاکر کی عدم موجودگی میں اور کچھ خاندانی کشمکش کے باعث شاکرہ میرن صاحب کے ساتھ زندگی گزارنے پر مجبور کر دی گئی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ یہ دونوں چپکے چپکے آپس میں ملنے لگے اور آخر کار پتا چلنے پر جب میرن صاحب شاکرہ کو طلاق دیتے ہیں تو ان پر واضح ہوتا ہے کہ شاکرہ اپنی زندگی سے ہاتھ دھو چکی ہے۔

"بی بی شاکرہ سنو لڑکی آج سے تم مجھ پر حرام ہوئیں میں نے تمہیں طلاق دی، طلاق، طلاق مگر شاکرہ بی ٹس سے مس نہ ہوئیں میرن صاحب نے آگے بڑھ کر اس کا شانہ ہلایا اور کہا آج مکر گانٹھنے سے کام نہیں چلے گا شاکرہ بی۔ شاکرہ بی کی گردن دوسری طرف لڑھک گئی کیوں کہ انہوں نے مالش کی زہر کی دوا کھالی تھی۔" (۲۲)

اسی طرح کا ایک اور افسانہ "بے کار" ہے جس میں ایک ٹھکرائی ہوئی شکست خوردہ عورت کی کہانی ہے یہ ایک گھریلو عشق و محبت کی کہانی ہے لیکن فکر معاش کے باعث نفرت و بیزاری سے بھی بھرپور ہے ہاجرہ جو ایک تعلیم یافتہ بیوی ہے شادی کے بعد مصیبتوں میں گھر جاتی ہیں اگرچہ شادی سے پہلے باقر میاں برسر روزگار تھے لیکن شادی کے کچھ عرصے بعد ان کی نوکری چھوٹ گئی اور پریشانیوں، دکھوں اور فاقوں نے ان کے گھر میں ڈیرے ڈال دیئے ہاجرہ گھر والوں کی مخالفت کے باوجود ایک سکول میں نوکری کرنے لگتی ہیں لیکن باقر میاں تنگ دستی کے باعث بد اخلاقی اور بدزبانی پر اتر آتے ہیں اور ہر وقت ہاجرہ پر نت نئے مظالم ڈھاتے رہتے ہیں۔ پیسے کی کمی اور مفلوک الحالی ایک ہنستے بستے گھر کو جہنم بنا دیتی ہیں اور یہی حال ہاجرہ کے گھر کا بھی ہے ہاجرہ ہر قسم کے مظالم سہنے کے لئے موجود ہے۔ بے کاری نے باقر میاں کو نکما بنا دیا ہے اس کی نظر میں ہاجرہ کی نہ کوئی عزت ہے اور نہ مقام، اسی لیے تو وہ اسے ہر قسم کی گالی دینے اور اس کی بے عزتی کرنے میں دیر نہیں کرتا،

"ہم بات پوچھ رہے ہیں تو اڑن کہانیاں بتا رہی ہے۔ حرام زادی، الو کی پٹھی۔۔۔" (۲۳)

عصمت چغتائی کے اس افسانے میں سماجی حقیقت نگاری کے کئی پہلو سامنے آتے ہیں۔ فکر معاش سے پریشان حال سینکڑوں نوجوانوں کے یہ خیالات ہیں جنہیں وہ اپنے موضوعات میں پیش کرتی ہیں۔

سماجی حقیقت نگاری کے حوالے سے ان کا ایک اور خوبصورت افسانہ "ننھی کی نانی" ہے عصمت معاشرے کے ہر طبقے کی زندگی کی بڑی باریک بینی سے مشاہدہ کرنے پر قدرت رکھتی ہیں اور ان کی نظریں وہ کچھ دیکھ لیتی ہیں جن کی طرف عام بندے کا ذہن نہیں پہنچ سکتا وہ معاشرے کے ان سفید پوش افراد کے اندر چھپی ہوئی غلاظتوں کی نشاندہی کرتی ہیں جو اپنے آپ پر خوبصورت خول چڑھائے رکھتے ہیں اور معاشرے کے سامنے خود کو بڑے پاک باز، ایماندار اور شریف ظاہر کرتے ہیں لیکن باطنی طور پر وہ اسکے برعکس ہوتے ہیں:

" ڈپٹیائن اپنے بھائی کے گھر بیٹے کا پیغام لے کر گئی ہوئی تھیں۔ نانی منڈیر پر جامن کی چھاؤں میں جھپکی لے رہی تھیں۔ سرکار خس خانے میں قیلولہ فرما رہے تھے۔ ننھی پنکھے کی ڈوری تھامے اونگھ رہی تھی۔ پنکھا رک گیا اور سرکار کی نیند ٹوٹ گئی۔ شیطان جاگ اٹھا اور ننھی کی قسمت سو گئی۔" (۲۴)

وہ سماج کی کئی ایک برائیوں اور خامیوں کو بڑی دلیری سے پیش کرتی ہیں اور ان پر طنز کرتے ہوئے نہیں چوکتی۔ معاشرے کے ایسے افراد پر طنز کرتے ہوئے آگے چل کر لکھتی ہیں:

"کہتے ہیں بڑھاپے کے آسیب سے بچنے کے لئے مختلف ادویات اور طلاؤں کے ساتھ حکیم، بید، چوزوں کی یخنی تجویز فرماتے ہیں۔ نو برس کی ننھی چوزہ ہی تو تھی۔" (۲۵)

عصمت چغتائی نے زندگی کے ہر موضوع پر قلم اٹھایا ہے اور باریک سے باریک نکتہ بھی اس کی تیز نظروں سے پوشیدہ نہیں رہا وہ معاشرے میں بسنے والے افراد کی زندگیوں کو کھول کر پیش کرتی ہیں نہ صرف ان کی نظر ان کے ظاہر پر ہوتی ہے بلکہ وہ ان کے باطن سے بھی بخوبی واقف ہیں اور یہی وجہ ہے کہ وہ ان کرداروں کے ذہن تک پہنچ کر ان خواہشات کا ادراک کرتے ہوئے ایک ماہر نفسیات کی طرح بیان کرتی ہیں۔ عورتوں کے استحصال کے حوالے سے ان کے افسانے قابل تعریف ہیں۔

عصمت چغتائی اردو ادب کی وہ منفرد افسانہ نگار ہیں جنہوں نے جنس جیسے موضوع پر قلم اٹھایا ہے کہ جس پر بڑے بڑے ادیب لکھتے ہوئے کتراتے ہیں لیکن یہ ان کی باغیانہ اور نڈر پن کا ثبوت ہے کہ جس موضوع پر بڑے اہل قلم لکھتے ہوئے احتیاط برتتے ہیں۔ وہ عورت ہوتے ہوئے بھی انسانی فطرت میں موجود اس جذبے کو اس کی حقیقت سمیت ظاہر کرتی ہے۔

رضوانہ ارم، پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر سلیم اختر، تخلیق اور لاشعوری محرکات، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ص ۱۳

۲۔ ڈاکٹر انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اردو پاکستان، ص ۱۰۴

۳۔ ڈاکٹر انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اردو پاکستان، ص ۱۰۳

۴۔ ڈاکٹر سلیم اختر، تخلیق اور لاشعوری محرکات، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ص ۱۵

۵۔ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، مشمولہ: عصمت چغتائی شخصیت اور فن، (مرتبہ) ورڈویژن پبلشرز اسلام آباد، ص ۲۹

۶۔ عصمت چغتائی کی آپ بیتی از پدماسچدیو / مرغوب علی مشمولہ: عصمت چغتائی شخصیت اور فن، (مرتبہ) ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، ورڈویژن پبلشرز اسلام آباد، ص ۴۸

۷۔ عصمت چغتائی کی آپ بیتی از پدماسچدیو / مرغوب علی مشمولہ: عصمت چغتائی شخصیت اور فن، (مرتبہ) ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، ورڈویژن پبلشرز اسلام آباد،، ص ۴۸

۸۔ عصمت چغتائی کی آپ بیتی از پدماسچدیو / مرغوب علی مشمولہ: عصمت چغتائی شخصیت اور فن، (مرتبہ) ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، ورڈویژن پبلشرز اسلام آباد،، ص ۴۸

۹۔ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، عصمت چغتائی شخصیت اور فن (مرتبہ)، ورڈویژن پبلشرز اسلام آباد، ص ۳۰

۱۰۔ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، عصمت چغتائی شخصیت اور فن (مرتبہ)، ورڈویژن پبلشرز اسلام آباد، ص ۲۹

۱۱۔ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، عصمت چغتائی شخصیت اور فن (مرتبہ)، ورڈویژن پبلشرز اسلام آباد، ص ۲۹

۱۲۔ گنجے فرشتے، سعادت حسن منٹو ص۔ ۱۳۶

۱۳۔ گنجے فرشتے، سعادت حسن منٹو ص۔ ۱۳۷۔ ۱۳۸

۱۴۔ پروفیسر عتیق احمد مشمولہ: عصمت چغتائی شخصیت اور فن، مرتبہ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، ورڈویژن پبلشرز اسلام آباد، ص ۲۶۳

۱۵۔ ڈاکٹر محمد حسن، مشمولہ: عصمت چغتائی شخصیت اور فن، مرتبہ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، ورڈویژن پبلشرز۔ اسلام آباد، ص ۲۰۴

۱۶۔ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، عصمت چغتائی شخصیت اور فن (مرتبہ)، ورڈویژن پبلشرز اسلام آباد، ص ۳۹۵

۱۷۔ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، عصمت چغتائی شخصیت اور فن (مرتبہ)، ورڈویژن پبلشرز اسلام آباد، ص ۳۹۵

۱۸۔ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، عصمت چغتائی شخصیت اور فن (مرتبہ)، ورڈویژن پبلشرز اسلام آباد، ص ۳۹۵

۱۹۔ خورشید زہرہ عابدی، ترقی پسند افسانے میں عورت کا تصور، اردو اکادمی دلی، ص ۱۳۴

۲۰۔ خورشید زہرہ عابدی، ترقی پسند افسانے میں عورت کا تصور، اردو اکادمی دلی، ص ۱۳۵

۲۱۔ عصمت چغتائی کے بہترین افسانے، مرتبین۔ خالد چودھری، طارق چودھری، ص ۶۵ چودھری اکیڈمی لاہور

۲۲۔ خورشید زہرہ عابدی، ترقی پسند افسانے میں عورت کا تصور، اردو اکادمی دلی، ص ۱۶۱

۲۳۔ خورشید زہرہ عابدی، ترقی پسند افسانے میں عورت کا تصور، اردو اکادمی دلی، ص ۱۴۱

۲۴۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ، اردو افسانے کی روایت، اکادمی ادبیات اسلام آباد، ص ۷۰۹

۲۵۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ، اردو افسانے کی روایت، اکادمی ادبیات اسلام آباد، ص ۷۰۹

محمد منشایاد بطور ڈرامہ نگار

منور امین

ڈاکٹر صائمہ ارم

ABSTRACT

Before Mansha Yaad[1937.2011] many short story writers attempted to test and utilise their creative talent as Radio/T.V drama writer but only Ashfaq Ahmad became an amazing example and perhaps this example inspired Mansha Yaad too.He tried to capture wider range of viewers/listeners as compared to readers.By that time he was an established short story writer with a command to depict and illustrate cultural idiom of Punjab.Writer of this article has recently completed her doctoral research on the horizens of fiction of Mansha Yaad and during her research she came accross the original scripts and screen plays through the .coutessy of his family and administration of PTV

عام طور پر کسی ایک صنفِ ادب سے کسی ایک تخلیق کار کا نام ایسے وابستہ ہو جاتا ہے، کہ اس کی دیگر حیثیتیں ماند پڑ جاتی ہیں، احمد ندیم قاسمی، سعادت حسن منٹو اور انتظار حسین، یا غلام عباس غیر معمولی افسانہ نگار تھے، انہوں نے سٹیج ڈرامے کی بجائے ریڈیائی ڈرامے پر توجہ دی مگر اس میدان میں غیر معمولی مقام حاصل نہ کر سکے تاہم اس میدان میں امتیاز علی تاج، شوکت تھانوی، کمال احمد رضوی، میرزا ادیب، عشرت رحمانی، ظہور نظر اور خاص طور پر اشفاق احمد نے جو شہرت پائی، شاید اسی نے بعد کی نسل کے افسانہ نگار محمد منشایاد[۱۹۳۷۔۲۰۱۱] کو بھی آمادہ کیا کہ وہ ریڈیو اور ٹی وی ڈرامے کے ذریعے شہرت اور مالی منفعت کے ساتھ سامعین اور ناظرین کے وسیع تر حلقے کی توجہ جذب کر سکیں۔

نشری یا ریڈیائی ڈرامہ لکھنے میں اس بات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے کہ اس ڈرامے میں صرف ان واقعات کو لیا جائے جو آواز کے ذریعے پیش کئے جا سکیں۔ ٹیلی ڈرامہ سے مراد ایسا ڈرامہ جو سننے کے ساتھ ساتھ ٹیلی ویژن پر دیکھا بھی جا سکتا ہو۔ ٹیلی ڈرامہ میں ہر طرح کے واقعات و خیالات کو پیش کرنے میں دورِ حاضر کی جدید ٹیکنالوجی بہت کارآمد ثابت ہوئی ہے اور آج ڈراموں کی تمام اقسام میں مقبول ترین قسم ٹیلی ڈرامے کی ہے۔ نشری اور ٹیلی ڈرامے کی پیش کش میں کامیابی کا انحصار پروڈیوسر کی صلاحیت پر ہوتا ہے، پر آج تشہیری کمپنیوں کی اعانت اور کاسٹ کی چمک دمک سے بھی ہے۔

اُردو ڈرامے کی ابتداء واجد علی شاہ کے عہد میں لکھنؤ سے ہوئی اور واجد علی شاہ کو اُردو کا پہلا ڈرامہ نگار مانا جاتا ہے۔ ان کا پہلا ڈرامہ، ''رادھا کنہیا کا قصہ ہے'' ابتدائی دور کے ان ڈراموں میں امانت لکھنوی کا ''اِندر سبھا(۱۸۵۴ء)'' اپنے دور کا مقبول ترین ڈرامہ رہا۔ اسکو پہلی بار عوام کے سامنے اسٹیج پر پیش کیا گیا۔ اسکی مقبولیت میں منظوم مکالمے، موسیقی اور ناچ گانے کو بڑا دخل حاصل تھا۔ انیسویں صدی کے آخر میں پارسیوں نے بمبئی میں تھیٹریکل کمپنیاں قائم کیں۔ جن کے ذریعے تماشائیوں کے سامنے بے شمار ڈرامے پیش کرنے کے لئے بہت سے ڈرامے لکھے گئے۔ جو اُردو ڈرامے کے ارتقاء میں معاون ثابت ہوئے۔ گو کہ فنی اعتبار سے ان کے پیش کردہ ڈراموں کا معیار زیادہ بلند نہ تھا کیونکہ یہ سب ڈرامے کاروباری تقاضوں کے تحت لکھے گئے تھے۔ اسی وجہ سے ان کی سطح عامیانہ اور پست تھی۔ ان ناٹک کمپنیوں کے ڈرامہ نویسوں میں حافظ عبداللہ، رونق بنارسی، ظریف اور مرزا نظیر بیگ قابلِ ذکر ہیں۔ احسن لکھنوی نے رائج ڈرامے کے معیار کو بلند کرنے کی کوشش کی۔ ان کے اکثر ڈرامے انگریزی ڈراموں کی بنا پر لکھے گئے تھے۔ ان کے طبع زاد ڈراموں کی نمایاں خصوصیات میں حقیقت نگاری اور زبان کی سادگی

ہے۔ طالب بنارسی نے اُردو ڈرامے کو انگریزی اثر اور مصنوعی پن سے پاک کر کے زندگی کے حقیقی روپ سے آشنا کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ دنیائے تحقیق سید امتیاز علی تاج اور سید وقار عظیم کی ممنون ہے کہ انہوں نے مجلسِ ترقی ادب لاہور سے یہ ڈرامے شائع کر دیئے۔

اُردو ڈرامے کی تاریخ میں آغا حشر کاشمیری (۱۸۷۹ء-۱۹۳۵ء) کا نام سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ انہوں نے بیسویں صدی کے آغاز میں اُردو ڈرامے کو ایک نیا موڑ دیا۔ انہیں ہندوستان کا شیکسپیئر کہنا اگرچہ مبالغہ ہے تاہم انہیں اپنے پیشرو اور ہم عصر ڈرامہ نویسوں سے کہیں زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ وقت کے ساتھ ان کے ڈراموں میں فنی خصوصیات کی بنا پر بہت تبدیلیاں آئیں۔ اُردو ڈرامے کی تاریخ میں حشر کے ڈرامے بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ اُن کے ڈراموں میں رستم وسہراب، ترکی حور، اسیر حرص، شہید ناز اور یہودی کی لڑکی اہم ہیں یہ ڈرامے اپنے اصلاحی مقاصد کے پیش نظر اور فنی خصوصیات کی بناء پر اُردو ڈرامہ نگاری کی تاریخ میں ہمیشہ یادگار رہیں گے۔ ۱۹۳۰ء کے بعد آغا حشر کی ڈرامہ نگاری کا دور ختم ہونا شروع ہوتا ہے اور چند سالوں بعد جب ہندوستان میں ریڈیو نشریات کا آغاز ہوتا ہے تو اُردو ڈرامہ بھی ایک نئے دور میں داخل ہو جاتا ہے۔ اس دور میں ریڈیو کے لئے کثرت سے نشریاتی ڈرامے لکھے جانے لگے اور ریڈیائی ڈراموں کا ایک بڑا ذخیرہ وجود میں آ گیا۔ اس دور میں اسٹیج کی ضرورت اور تقاضوں کو پورا کرنے کے لئے بھی ڈرامے لکھے گئے مگر اسٹیج ڈرامے کا زوال شروع ہو چکا تھا۔ ریڈیائی نشریات کے لئے نشری ڈراموں کے ساتھ ساتھ ادبی ڈرامے بھی لکھے جانے لگے یوں تو محمد حسین آزاد کا ڈرامہ ''اکبر''، شوق قدوائی کا ''قاسم وزہرا''، عبدالحلیم شرر کا ''شہید وفا'' اور مرزا ہادی رسوا کا ''مرقع لیلیٰ مجنوں'' ادبی ڈرامے کے تمام تر فنی لوازمات سے لیس تھے مگر ان کے علاوہ جن لوگوں نے سنجیدگی کے ساتھ اُردو ڈرامہ نویسی کی طرف توجہ کی۔ اُن میں حکیم احمد شجاع، مولانا ظفر علی خان، سید امتیاز علی تاج، ڈاکٹر ذاکر حسین، پروفیسر محمد مجیب، ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی، پنڈت برجموہن دتاتریا کیفی، ڈاکٹر عابد حسین، نور الٰہی، محمد عمر، عنایت اللہ دہلوی، سید انصار ناصری، عابد علی عابد، شاہد احمد دہلوی، تفضل حسین نثار، خادم محی الدین کے ساتھ ساتھ دوسرے بہت سے اصحاب بھی قابل ذکر ہیں۔ ان میں سید امتیاز علی تاج کی حیثیت اس لئے نمایاں ہے کہ انہوں نے ۱۹۲۲ء میں انار کلی لکھ کر آغا حشر کے روایتی فن سے انحراف کی عمدہ مثال پیش کی۔

اُردو ڈرامے کا یہ سفر امانت لکھنوئی سے آغا حشر کاشمیری کے بعد امتیاز علی تاج سے ہوتا ہوا دورِ حاضر میں مرزا ادیب تک آ پہنچا۔ مرزا ادیب نے ڈرامے کی صنف میں اپنی محنت اور لگن سے نشری کے علاوہ ادبی ڈرامے کی روایت میں گراں قدر اضافہ کیا۔ ان کے ڈراموں کے متعدد مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ''پس پردہ'' پر انہیں آدم جی ادبی انعام مل چکا ہے۔ مرزا ادیب کے ساتھ جن اہل قلم نے ڈرامے کے ذخیرے میں معیاری ادبی ڈراموں کا اضافہ کیا اُن میں سعادت حسن منٹو، آغا بابر، اُپندر ناتھ اشک، اصغر بٹ، اور رفیع پیرزادہ کے نام اہم ہیں۔ جدید دور کے بیشتر اہل قلم اور نئے لکھنے والوں میں سلیم احمد، اشفاق احمد، بانو قدسیہ، انتظار حسین، خواجہ معین، ہاجرہ مسرور، کمال احمد رضوی، امجد اسلام امجد، حسینہ معین، اطہر شاہ خان اور ذاکر علی شامل ہیں۔

یہ کہنا بے جا نہیں کہ اُردو ڈرامے کی ترقی میں ریڈیو اور ٹیلی ویژن کا حصہ سب سے زیادہ ہے۔ اس دور میں اُردو کے نوے فیصد ڈرامے نشریاتی ضرورتوں کے تحت لکھے گئے۔ ریڈیو کے ساتھ ٹیلی ویژن کے لئے ڈرامے لکھنے والوں میں قبول خاص وعام حاصل کرنے والوں میں بہت سے نام شامل ہیں مگر ان سب ناموں میں چند نام ایسے ہیں جنہوں نے ڈرامہ نگاری کے ساتھ یا ڈرامہ نگاری سے پہلے اُردو ادب کی دوسری اصناف میں گراں قدر خدمات سرانجام دیں اور شہرتِ دوام حاصل کی۔ ان میں سب سے نمایاں نام اشفاق احمد کا ہے۔ جنہوں نے اُردو ادب میں اپنی تصانیفات کی بدولت ایک نام پایا۔ ریڈیو ڈرامے میں تلقین شاہ کے نام سے کرداری شہرت حاصل کی اور ٹیلی ویژن پر ادبی پروگراموں (زاویہ) کے علاوہ ٹیلی ڈراموں کی سریز (ایک محبت سو افسانے) کی وجہ سے جو شہرت پائی وہ ناقابل فراموش ہے۔ اسی سلسلے کو لے کر چلنے والے دوسرے ادیبوں میں احمد ندیم قاسمی کی ٹیلی ڈراموں کی سریز میں ''قاسمی کہانی'' بہت مشہور ہوئی ''ایک محبت اور سو افسانے'' اور ''قاسمی کہانی'' افسانوں پر مشتمل یک بابی ڈرامے تھے جو بہت پسند کئے گئے۔

جدید افسانہ نگاروں کی کھیپ میں محمد منشا یاد فن افسانہ نگاری میں بھی انفرادیت کے حامل جدید افسانہ نگار ہیں۔ محمد منشا یاد نے شاعری سے آغاز کیا اور جلد ہی افسانہ نگاری کی بدولت اپنی ادبی پہچان بنالی۔ محمد منشا یاد فن افسانہ نگاری میں ناموری پانے کے بعد اپنے سینئر ادیبوں کی تقلید میں فن ڈرامہ نگاری کی طرف

آئے اور اپنے منفرد اسلوب کی بدولت ڈرامہ نگاری میں شہرت کے جھنڈے گاڑھ دیئے۔ کچھ طبع زاد اور کچھ ناولوں سے ماخوذ ڈرامہ سریلز تحریر کیں جو اپنی حقیقت پسندی کی وجہ سے ٹیلی ویژن پر کاسٹ ہونے کے بعد بہت پسند کی گئیں۔ منشایاد نے اپنے مقبول ترین افسانوں سے ماخوذ پی ٹی وی ڈرامہ سریز ''حسبِ منشا'' کی بدولت بھی بہت شہرت حاصل کی۔ پی ٹی وی پر نشر ہونے والے ڈراموں میں بندھن، راہیں، جنوں، پورے چاند کی رات، آواز اور رنگِ وفا(۲) نے بہت شہرت حاصل کی۔ اور ''حسب منشا'' کے عنوان سے چلنے والی ڈرامہ سریز میں پیش کئے جانے والے ڈرامے ان کے اپنے افسانوں سے ماخوذ تھے۔ نجابی ناول ''ٹاواں ٹاواں تارا'' سے ماخوذ ڈرامہ ''راہیں'' تخلیق کیا اور جو ٹی وی پر پیش ہوا اور اسے پی ٹی وی کے ڈراموں میں اُس سال کے بہترین ڈرامے کا ایوارڈ بھی ملا۔ ان ڈراموں کی تفصیل اور مختصر جائزہ پیش خدمت ہے۔

۱۔ ڈرامہ سیریل ''بندھن'' پاکستان ٹیلی ویژن اسلام آباد سنٹر سے ۱۹۹۷ء میں نشر ہوا۔ محمد منشایاد کے اس ڈرامے کا مین تھیم بشریٰ رحمن کے ناول ''لگن'' اور ''بُت شکن'' سے ماخوذ تھا۔ ڈرامائی تشکیل محمد منشایاد، معاون پروڈکشن غلام رسول بروہی اور ہدایات و پیشکش طارق معراج کی تھی۔ ڈرامے کی کاسٹ میں اسلام آباد کے نامور اداکاروں کو شامل کیا گیا۔ امیر ماں باپ کی بگڑی ہوئی بیٹی نے اپنی غلط تربیت کی وجہ سے اپنی ازدواجی زندگی کے ساتھ باپ کے کاروبار کو تباہ کر دیا۔ لڑکیوں کی اچھی تربیت، گھر داری، زمانے کی اونچ نیچ کو سمجھنا اور والدین کے ساتھ شوہر کے حقوق، اُس کے مقام اور اہمیت جیسے مسائل کو اس ڈرامے کا موضوع بنایا گیا تھا۔ مجموعی طور پر یہ ڈرامہ خاصا مقبول رہا۔ نادیہ خان کا لااُبالی پن اور نعمان مسعود کی سنجیدگی نے انہیں ڈرامے کی مقبول جوڑی بنا دیا۔

۲۔ ڈرامہ سیریل ''راہیں'' پاکستان ٹیلی ویژن لاہور سنٹر سے ۱۹۹۹ء میں پیش کیا گیا۔ محمد منشایاد کا یہ ڈرامہ ان کے اپنے پنجابی ناول ''ٹاواں ٹاواں تارا'' سے ماخوذ تھا۔ ناول کی شہرت کے باعث پی ٹی وی کے اس وقت کے چیئرمین پرویز رشید کی فرمائش پر محمد منشایاد نے ناول کو اردو میں ڈرامائی صورت میں ڈھالا اور پروڈیوسر وڈائریکٹر طارق جمیل کے حوالے کر دیا۔ محمد منشایاد اپنے اس ڈرامے کے متعلق لکھتے ہیں:

''میری طارق جمیل صاحب سے چند ملاقاتیں اور میٹنگز ہوئیں اور انہوں نے اس کی حقیقت پسندانہ اور عوامی فضا کے مطابق اداکاروں اور لوکیشنز کا انتخاب اور موزوں تر ڈائیلاگ ڈلیوری کا اہتمام کر کے اسے ایک عمدہ سیریل کی شکل دے دی۔''(۳)

محمد منشایاد کی یہ سیریل اُنکی توقعات سے بھی زیادہ مقبول ہوئی۔ تھڑے سے لے کر ڈرائنگ روم تک یہ یکساں مقبول رہی۔ منو بھائی اور یاور حیات جیسی نامور شخصیات نے اسے سراہا۔ عوام اور سکول کے بچوں میں باسو کمہار، نجی سنیاری اور جورے بھٹی پر بنائے گئے گیت مشہور ہوئے۔ اس سیریل کی کامیابی کی وجہ ناول کی حقیقت پسندانہ کہانی تھی۔ اس سیریل کو اس سال کا پی ٹی وی نیشنل ایوارڈ بھی ملا۔(۴)

۳۔ سلسلے وار کھیل کی صورت ڈرامہ ''پورے چاند کی رات'' پاکستان ٹیلی ویژن لاہور سنٹر سے ۲۰۰۰ء میں نشر ہوا۔ اٹھارہ اقساط پر مشتمل یہ ایک طویل ڈرامہ تھا۔ شہر اور گاؤں کی زندگی کے بارے خاصا معلوماتی قسم کا ڈرامہ تھا۔ گاؤں میں جہالت کی بنا پر جرائم پیشہ لوگوں کی چالاکیاں اور گاؤں کو پسماندہ رکھنے کے لئے ترقیاتی کاموں میں رُکاوٹ پیدا کرنے والے ملکوں و جاگیرداروں کی سازشیں بے نقاب کی گئی ہیں۔ جرائم پیشہ افراد کی پشت پناہی کرنے والے پولیس کے لوگ ان سے بھتہ اور بعض اوقات اپنا حصہ وصول کرتے ہیں۔ معمولی معمولی باتیں ایک خطرناک جھگڑے کی صورت اختیار کر لیتی ہیں اور انتقام کی آگ میں کئی کئی قتل ہو جانا وہاں ایک معمول بن گیا ہے۔ زندگی کی بنیادی ضروریات سے محروم یہ گاؤں کے لوگ ساری زندگی خواب بُنتے گزار دیتے ہیں۔ حکومت کوئی سکول، ہسپتال کھولنے لگتی ہے تو ملک، جاگیردار آڑے آجاتے ہیں۔ اگر کوئی خدمتِ خلق کے پیش نظر اس طرح فلاحی بہبود کا کوئی کام کرنے کی کوشش کرتا ہے تو اُسے اپنی جان سے ہاتھ دھونا پڑتے ہیں، مجموعی طور پر یہ ڈرامہ بھی خاصا مقبول رہا طارق جمیل کی ہدایات نے اس سریل کو ایک مقبول ڈرامے میں ڈھال دیا۔ اور ڈرائنگ روم سے لے کر تھڑے تک اس ڈرامے کے شائقین کا دائرہ پھیلا ہوا تھا۔

۴۔ ڈرامہ سیریل ''آواز'' پاکستان ٹیلی ویژن لاہور سنٹر سے ۲۰۰۲ء میں نشر ہوا۔ محمد منشایاد کے اس ڈرامے کا مین تھیم پاکستان اور ملائشیا کے کلچر اور ان دونوں ممالک میں آرٹ اور فنونِ لطیفہ کی قدر و قیمت کے بارے میں تھا۔ نیز مفاد پرستی اور دھوکہ دہی کو کرداروں کے اقوال وافعال کے ذریعے، موجودہ

معاشرے میں رائج معاشرتی اقدار اور بازارِ حسن کے قصے بھی ڈرامے کا حصہ ہیں ملائشیا کے اہم مقامات اور مختلف ریستوران، محکمہ پولیس کی کارکردگی اور پاکستان کے تین بڑے شہر کراچی، لاہور، اسلام آباد اور مختلف ائیر لائنز کے گرد گھومتی اس ڈرامے کی کہانی کا انجام طربیہ ہے۔ استاد اور علم کی ناقدری، ادب اور آرٹ کی بے توقیری اور زر پرستی اس ڈرامے کا مرکزی خیال بنتے ہیں۔ مربوط پلاٹ اور زندگی سے قریب تر کردار اور ان کی موزوں ترین ڈائیلاگ ڈلیوری کہانی کو حقیقت پسندی کے قریب تر کر دیتی ہے۔ یہ ڈرامہ سیریل تیرہ اقساط پر مشتمل تھا مجموعی طور پر یہ ڈرامہ بھی ایک کردار اے، ڈی (اللہ دِتہ) کی لندن آمد کی دلچسپ کہانی کی بناء پر خاصا مقبول رہا۔ اس ڈرامے کے ڈائریکٹر سہیل افتخار خان اور پیشکش آصف علی پوتا کی تھی۔ پلے بیک سنگر امیر علی اور بینا خان تھیں۔ نمایاں اداکاروں میں فردوس جمال، احسن خان، فضاء علی اور لیلیٰ زبیری شامل تھیں۔

۵۔ محمد منشایاد کا ڈرامہ سیریل "جنون" مسعود مفتی کے ناول "کھلونے" سے ماخوذ تھا۔ یہ ڈرامہ بھی قسط وار لاہور سنٹر سے ٹیلی کاسٹ ہوتا رہا۔ ہدایات و پیشکش غضنفر علی بخاری کی تھی اور نمایاں اداکاروں میں روبینہ اشرف، ایاز نائیک، نرگس رشید اور غزالہ بٹ شامل تھیں۔ شہری زندگی اور خیر وشر کی آویزیش پر مبنی یہ ڈرامہ سچ کے آڑے آنے والی مشکلات کو کھول کر دکھاتا رہا۔ زر پرستی کی وجہ سے نجی زندگیوں میں اُٹھنے والے جوار بھاٹے کو بڑے واضح انداز میں بیان کرنے کی کوشش کی گئی۔ لاہور سنٹر کے نامور اداکاروں نے اس میں اپنی اداکاری کے جوہر دکھائے۔ اور اپنی بہترین اداکاری کے ذریعے اس میں موجود پیغام کو لوگوں تک پہنچایا۔

۶۔ محمد منشایاد کا لکھا ہوا ڈرامہ سیریل "رنگِ وفا" دو قسطوں کے بعد ٹیلی کاسٹ نہ ہو سکا۔ شاید حکومت کی طرف سے اس کے نشر ہونے پہ پابندی لگا دی گئی ہو گی۔

گذشتہ دور میں کتاب کی اہمیت بہت زیادہ رہی ہے الیکٹرونک میڈیا کی آمد سے لوگوں کی تفریح طبع کتاب کے بجائے ٹیلی ویژن قرار پایا اور اس دور میں بہت سے نامور لکھنے والے ادیبوں کے ناول اور افسانوں پر مشتمل ڈرامے پاکستان ٹیلی ویژن پر پیش کئے گئے۔ جن سے اُن ادیبوں کی شہرت کا دائرہ مزید وسیع ہو گیا۔ کیونکہ نوجوان جو کتاب پڑھنا نہیں جانتا تھا وہ ان ڈراموں کی وجہ سے اُن ادیبوں کی سوچ سے آگاہ ہوا۔ اور دوسری بڑی وجہ ایک کتاب کے چھپنے سے ملنے والا معاوضہ، ایک ڈرامے کے نشر ہو جانے سے کہیں کم تھا۔ معاوضے اور ناموری کے اس انوکھے ذریعے کی کشش نے بہت سے ادیبوں کو ٹی وی ڈرامہ رائٹر کے طور پر اُکسایا اور یوں ادیبوں کی لکھی ہوئی تحریروں پر مشتمل اُردو ڈرامے کو بھی ایک وقار ملا اور پاکستان ٹی وی ڈرامہ پوری دنیا میں جہاں جہاں یہ دیکھا جا سکتا تھا پسند کیا جانے لگا۔ اسی ناموری اور شہرت کی خاطر محمد منشایاد نے اپنے سینئر ادیبوں اشفاق احمد، احمد ندیم قاسمی، ممتاز مفتی وغیرہ تقلید میں ٹی وی ڈرامہ کی طرف رجوع کیا۔ اور اپنے منفرد اُسلوب کی بناء پر ادب کی اس فیلڈ میں بھی اپنا لوہا منوایا۔ ان کے لکھے ہوئے ڈرامے اپنے پیغام اور موزوں ترین ڈائیلاگ ڈلیوری کی بنا پر عوام میں بہت مقبول ہوئے۔ ٹی وی ایک ادیب کو شہرت کی اُس بلندی پر پہنچا دیتا ہے جہاں وہ اپنے معاشرے کے ہر فرد اور ہر طبقے تک اپنی پہچان کی خاطر رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ مگر جہاں اس شہرت کا دائرہ جتنا وسیع ہوتا ہے۔ وہاں اتنا وقتی بھی ثابت ہوتا ہے۔ ہر دور میں کتاب کی اہمیت مسلمہ رہی ہے۔ اور یہ بھی سچ ہے کہ ٹی وی ڈراموں کی بناء پر مقبولیت حاصل کرنے والے محمد منشایاد کی علمی وادبی تصانیف کی اہمیت اپنی جگہ قائم ودائم ہے۔ اُن کے افسانے "اپنا اپنا کاگ، تماشا، سارنگی وغیرہ آنے والے ہر دور میں گزرے زمانے کی طرح یکساں اہمیت کے حامل رہیں گے۔ بلکہ آنے والے دور میں ادب کا یہ ذخیرہ کلاسک کا درجہ اختیار کر لے گا اور انکی شخصیت اپنے لکھے ہوئے ادب کی بدولت ہمارے درمیاں ہمیشہ زندہ محسوس کی جائے گی۔

منور امین

ڈاکٹر صایمہ ارم

حوالہ جات

۱۔ رضوان صدیقی، منشایاد، مشمولہ ماہنامہ (آہنگ ڈرامہ نمبر)، کراچی: جلد نمبر 59، شمارہ نمبر 7 جون، جولائی 2006ء، ص 276

۲۔ ڈاکٹر محمد شاہد حسین، "عوامی روایات اور اُردو ڈرامہ"، دہلی: جواہر لال نہرو یونیورسٹی، 1986ء

۳۔ محمد منشایاد، "بندھن" (ڈرامہ سیریل)، محولہ، مقالہ نگار (قسط نمبر 6 کے سین نمبر 11 سے)

۴۔ محمد منشایاد، "راہیں" (ڈرامہ سیریل)، محولہ، مقالہ نگار (قسط نمبر 7 کے سین نمبر 5 سے)

۵۔ محمد منشایاد، "پورے چاند کی رات" (ڈرامہ سیریل)، محولہ، مقالہ نگار (قسط نمبر 1 کے سین نمبر 6 سے)

۶۔ محمد منشایاد، "آواز" (ڈرامہ سیریل)، محولہ، مقالہ نگار (قسط نمبر 1 کے سین نمبر 18 سے)

۷۔ محمد منشایاد، "شجرِ بے سایہ" (ڈرامہ سیریز)، محولہ، مقالہ نگار

۸۔ رفیع پیرزادہ کے ڈرامے (مرتب)، میرزا ادیب، لاہور: مجلس ترقی ادب، کلب روڈ جون 1990ء

۹۔ بلوچستان میں اسٹیج ڈرامے کی روایت از فضل الرحمن قاضی، اسلام آباد: نیشنل بک فائونڈیشن 2011ء،

۱۰۔ رفیع پیرزادہ کے ڈرامے (مرتب)، میرزا ادیب، لاہور: مجلس ترقی ادب، کلب روڈ جون 1990ء

لاہور سے خواتین کی ادارت میں نکلنے والے ادبی رسائل

ڈاکٹر ریحانہ کوثر

ABSTRACT

Whether it's the history of Urdu short Story or era wise study of Novel, children's literature or the history of any genres of literature, the attitude of avoidance from women is observed. Just like literature also in journalism Women have suffered negligence on the part of historians. Almost in all books of journalism feminist newspapers and journals are rarely discussed. Lahore is an important school of thought where educational and literary activities are very well continued. The tradition of literary journals is very fertile and powerful here. Just like male editors who have tried to raise the standards of literary journals, female editors have also made their mark in this field and like other genres of literature have made this identity in

journalism. In this essay discussed about those literary magazines and journals that are published under the .editorship of women from Lahore

خواتین نے جہاں دوسری اصناف ادب میں طبع آزمائی کی اور اپنی صلاحیتوں کا لوہا منوایا، وہیں ادبی جرائد کی ادارت کی ذمہ داری سنبھالی تو اس میدان میں بھی کامیابیوں کے جھنڈے گاڑھے اور اس طور ادارت کے فرائض انجام دیے کہ ان رسائل کے خواتین کی زیر ادارت شائع ہونے کے باوجود ان کی ادبی شان اور معیار میں کمی نہ آنے دی۔ طبقہ نسواں میں بیداری کے لیے جہاں دوسرے محرکات نے کام کیا، وہیں نسوانی رسائل خواتین میں ذہنی و فکری بیداری کے لیے مہمیز ثابت ہوئے۔ خواتین میں شاعری، افسانے، سفر نامے اور کالم لکھنے کا ذوق پیدا کیا اور پڑھی لکھی خواتین کو مزید روشن خیال بنانے کی بھرپور سعی کی۔ برصغیر پاک وہند سے نکلنے والے ادبی رسائل نے شہر شہر، قریہ قریہ، گھر گھر علم کی روشنی پھیلائی اور گھروں میں بے جا پابندیوں میں قید عورتوں کے جذبات کی ترجمانی کی۔

اردو کے ادبی جرائد کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو اس میں کلاسیکی ادب کا کارآمد خزانہ نظر آتا ہے جو دورِ حاضر میں تحقیق و تنقید کے لیے بنیادی ماخذ کی حیثیت رکھتا ہے۔

نسوانی رسائل کی ابتدا ۱۵ مارچ ۱۸۸۴ء میں لکھنو سے اردو اور ہندی میں پندرہ روزہ "رفیق نسواں" سے ہوئی۔ پھر یکم اگست ۱۸۸۴ء میں دہلی سے سید احمد دہلوی نے "اخبار النساء" جاری کیا جسے بہت سے مخالفین کا سامنا کرنا پڑا۔(۱) اس کے بعد پاک وہند کے مختلف شہروں سے نسوانی اخبارات و رسائل نکلنے لگے۔ لاہور جو ہمیشہ سے علم و ادب کا مرکز رہا ہے۔ یہاں سے مولوی سید ممتاز علی نے یکم جولائی ۱۸۹۸ء میں "تہذیب نسواں" کے نام سے عورتوں کی ہمہ جہتی اصلاح و فلاح کے لیے ہفتہ وار اخبار / رسالہ جاری کیا، جو تقریباً نصف صدی تک شائع ہوتا رہا اور اپنی بیوی محمدی بیگم کو اس رسالہ کی ایڈیٹر مقرر کیا یوں محمدی بیگم، زوجہ شمس العلماء مولوی سید ممتاز علی کو اردو صحافت کی پہلی خاتون ایڈیٹر ہونے کا اعزاز حاصل ہوا۔

"تہذیب نسواں" کے جتنے شمارے میری نظر سے گزرے ہیں ان کے پہلے صفحے کی پیشانی پر جہاں رسالے کا نام جلی حروف میں لکھا ہوا ہے اس کے اوپر یہ بھی تحریر ہے "ہندوستان میں سب سے پہلا زنانہ اخبار" "تہذیب نسواں" کے اولین زنانہ اخبار ہونے کا دعویٰ جزوی طور پر درست ہے۔ کیوں کہ یہ اردو کا ایسا پہلا اخبار ہے جس کی مدیرا ایک عورت تھی ورنہ اس سے پہلے بھی عورتوں کے لیے دو اخبار نکل چکے تھے۔ ایک "اخبار النساء" دوسرا" شریف بیبیاں"(۲)

بہر حال "تہذیب نسواں" اردو میں نسوانی صحافت کے حوالے سے سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ "تہذیب نسواں" نے خواتین میں ذہنی بیداری بیدار کر کے ان کے ادبی ذوق کی آبیاری کی اور خواتین کو معاشرے کا ایک مفید حصہ ثابت کیا۔ مولوی سید ممتاز علی عورتوں کی سماجی اور معاشرتی اصلاح اور ان کی عام تعلیم و تربیت کا نقشہ اپنے ذہن میں رکھتے تھے لیکن اس کے مناسب ادب موجود نہ تھا۔ لہٰذا انھوں نے ترقی نسواں کا شعور رکھنے والے اصحاب کو اس طرف متوجہ کیا اور ان سے مضامین لکھوا کر "تہذیب نسواں" میں شائع کیے۔ تہذیب نسواں نے آگے چل کر اردو صحافت میں خواتین کے لیے زندگی کے راستے آسان کیے اور خواتین میں علمی و ادبی ذوق و شوق پیدا کیا اور وہ مسائلِ حیات پر تہذیب و شائستگی کے ساتھ قابو پانے کے قابل ہو گئیں۔ "تہذیب نسواں" نے عورتوں میں خاص طور پر یہ اعتماد پیدا کیا کہ وہ بھی اچھی قلمکار ہو سکتی ہیں، اگر وہ اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر اس میدان میں طبع آزمائی کریں، "تہذیب نسواں" نے خواتین ادیبوں کے ساتھ ساتھ بہت سے مرد شعراء و ادیبوں کو بھی روشناس کرایا جو آگے چل کر اردو ادب کا معتبر حوالہ بنے۔ ان میں عبدالمجید سالک، چراغ حسن حسرت، غلام عباس، ابو الاثر حفیظ جالندھری، جبکہ خواتین میں خاتون اکرم، نذر سجاد حیدر، حجاب امتیاز علی، عباسی بیگم، زاہدہ خاتون اور صغرا ہمایوں مرزا جیسے بڑے نام شامل ہیں۔

مشیر مادر:

بے شمار مشکلات و مسائل کے باوجود "تہذیب نسواں" آخر کار کامیابی سے ہمکنار ہو گیا تو مولوی سید ممتاز علی کا حوصلہ بلند ہوا اور انھوں نے اس میدان میں مزید آگے بڑھنے کا سوچا اور بڑی عمر کی عورتوں کی اصلاح و تربیت کے لیے ۱۹۰۵ء میں رسالہ "مشیر مادر" کا اجراء کیا اور اس کی ادارت کی ذمہ داری بھی محمدی بیگم کے سپرد کی۔ ۱۶ صفحات پر مشتمل "مشیر مادر" ماہوار رسالہ تھا، سالانہ قیمت ڈیڑھ روپیہ تھی۔ اس کے پہلے شمارہ کے تمام مضامین محمدی بیگم کے لکھے ہوئے تھے۔ ماسوائے دو مضامین کے، جو ممتاز علی کے لکھے ہوئے تھے۔ "مشیر مادر" ایک سال سے زائد عمر نہ پا سکا جنوری ۱۹۰۸ء میں اسے دوبارہ جاری کیا لیکن اس دفعہ بھی زیادہ عرصہ نہ چل سکا۔(۳)

"مشیر مادر" کو جن مقاصد کے تحت جاری کیا گیا اس کے بارے میں مولوی سید ممتاز علی لکھتے ہیں:

" ہر ماں کو اپنی اولاد جس قدر پیاری ہوتی ہے۔۔۔ ہر ایک عورت اپنے بچوں کی خیر مناتی اور ان کی جیتی جاگتی زندہ تصویر دیکھنے کی خواہش مند پائی جاتی ہے۔ مگر افسوس کہ ہمارے ہندوستان کی مستورات کے لاڈ پیار اور اس کی خوشی صرف چند روزہ بے بنیاد خوشی ہوتی ہے۔۔۔ بچوں کی تربیت کے لیے خواہ وہ اخلاقی ہوں، یا جسمانی، کوئی بات ایسی نہیں رہنی چاہیے کہ کسی ماں کو معلوم ہو اور وہ اس رسالے میں شائع نہ ہوئی ہو، چھوٹی یا بڑی، کامل یا ادھوری، ہر طرح کی باتیں اور ہدایتیں اس میں جمع ہونی چاہیں اور ہر حصہ ملک سے یہ امور دریافت کر کے بہنوں کو اس رسالے کے لیے بھیجنے چاہیں۔"(۴)

"مشیر مادر" کی فہرست مضامین پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ موضوعات ایک ماں کے لیے اپنے بچوں کی تربیت کے لیے راہنما اصولوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مثلاً "ننھا بچہ"، " نوزائیدہ بچہ اور اس کی خبر گیری"، " تربیت اولاد"، اور "وقت کی پابندی" وغیرہ۔

"تہذیب نسواں" اور "مشیر مادر" کا اجراء بلاشبہ سید ممتاز علی اور محمدی بیگم کے خلوص، ہمت، ذہانت، محنت اور استقامت کا مظہر ہے۔ یہ دونوں میاں بیوی زبردست منصرم و منتظم اور لاریب بڑے باصلاحیت اور لائق منتظم تھے۔ حق ان کی مغفرت کرے۔

شریف بی بی:

منشی محبوب عالم ایڈیٹر "پیسہ اخبار" لاہور نے جولائی ۱۹۰۹ء میں "شریف بی بی" کا اجراء کیا۔ اس سے پہلے وہ "شریف بیبیاں" کے نام سے رسالہ نکال رہے تھے۔ شریف بیبیاں بند ہونے کے بعد "شریف بی بی" جاری کیا اور اس کی ایڈیٹر فاطمہ بیگم کو مقرر کیا۔ ۶۸ صفحات پر مشتمل یہ ماہنامہ تھا۔ اس کے سرورق پر یہ عبارت درج ہوتی تھی۔ ایک شریف بی بی کی ایڈیٹری، زیر نگرانی منشی محبوب عالم صاحب ایڈیٹر " پیسہ اخبار" ماہوار مرتب ہوتا ہے۔ "شریف بی بی" کی سالانہ قیمت اڑھائی روپے تھی، سرورق کے آخر میں یہ عبارت درج ہوتی تھی:

"اس میں سعادت مند لائق بیٹی، سلیقہ شعار عقلمند بی بی، مہربان تجربہ کار ماں بننے کی ہدایات ہوتی ہیں۔"(۵)

شریف بی بی کے مستقل عنوانات میں ممتاز عورتیں، انتظام خانہ داری، تربیت اطفال، دستر خوان، زنانہ خبریں اور شریف بیبیوں کی محفل شامل تھے۔

فاطمہ بیگم منشی محبوب عالم (ایڈیٹر پیسہ اخبار لاہور) کی صاحبزادی تھیں۔ منشی محبوب عالم طبقہ نسواں کے بے حد خیر خواہ تھے۔ ۱۸۹۳ء میں انھوں نے "شریف بیبیاں" کے نام سے لاہور سے ایک رسالہ جاری کیا تھا اور خود ہی اس رسالہ کے ایڈیٹر تھے۔ فاطمہ بیگم کی تربیت چونکہ منشی محبوب عالم کے زیر نگرانی ہوئی تھی۔ اس لیے انھوں نے بہت عمدگی سے "شریف بی بی" کی ادارت کے فرائض انجام دیے۔

"شریف بی بی" خواتین میں بہت مقبول ہوا۔ اس رسالے نے پرانے لکھنے والوں کے ساتھ ساتھ نئی لکھنے والی خواتین کو بھی متعارف کرایا۔ اس رسالے نے نہ صرف خواتین کی ذہنی و ادبی آبیاری کی بلکہ ان کی تربیت اور مزاج سازی میں بھی عمدہ کردار ادا کیا۔ مولوی محبوب عالم کی نگرانی، تربیت اور فاطمہ بیگم کی انتھک محنت نے "شریف بی بی" کو بہترین رسائل کی صف میں لا کھڑا کیا اور خواتین تعلیم کے میدان میں خاصی باشعور ہو گئیں اور ان کا علمی و ادبی ذوق نکھر کر سامنے آیا۔ "شریف بی بی" میں لکھنے والی خواتین میں رشیدہ صاحبہ، بنت محمد شاہ صاحب، مسز عبدالقادر وغیرہ شامل تھیں۔

سہیلی:

یہ رسالہ ۱۹۲۴ء میں امرتسر سے جاری ہوا۔ یہ ماہنامہ رسالہ تھا۔ نور شاہد خاتون اس کی ایڈیٹر تھیں۔ ''سہیلی'' کے سرورق پر یہ شعر درج ہوتا تھا:

ہے ناصح نسواں بھی یہ رسالہ اور دل سوز سہیلی بھی
باورچن بھی، مغلانی بھی، استانی بھی، سہیلی بھی

(۶)

لیکن بعد میں یہ رسالہ لاہور سے نکلنے لگا اور بیگم طاہر قریشی اس کی مدیرہ مقرر کی گئیں۔ '' سہیلی'' کو لاہور کب منتقل کیا گیا اس کا پتہ نہیں چل سکا۔ لیکن نومبر ۱۹۴۰ء کے شمارہ سے یہ سراغ ملا کہ یہ ماہنامہ لاہور سے شائع ہونے لگا تھا۔ مذکورہ شمارہ میں بطور مدیرہ بیگم طاہر قریشی کا نام درج ہے۔

'سہیلی'' میں خواتین کی تحریریں زیادہ شائع ہوتی تھیں۔ مردوں کے مضامین کم ہوتے تھے۔ یہ رسالہ بھی خواتین کے باقی جرائد کی طرح خواتین کی تعلیمی، معاشرتی، تاریخی، اخلاقی اور مذہبی تربیت کے ساتھ ساتھ بچوں کی نگہداشت اور تربیت جیسے مواد پر مشتمل ہوتا تھا۔ اس رسالے میں خواتین قلمکاروں میں خورشید اقبال، خدیجتہ الکبریٰ، شوکت بلقیس، محترمہ بیگم عبد الحفیظ، رفعت خلیلہ، محترمہ طاہرہ بیگم، محترمہ رشیدہ اختر اور محترمہ خالدہ ادیب خانم وغیرہ شامل تھیں۔

'' سہیلی'' کا سالانہ چندہ ۳ روپے ہوتا تھا جبکہ غیر ممالک سے چندہ ۴ روپے تھا۔ یہ رسالہ بڑے سائز میں شائع ہوتا تھا۔ کتابت و طباعت عمدہ نوعیت کی تھی۔ ''سہیلی'' نے خواتین میں تعلیمی ذوق و شوق اور علمی شعور پیدا کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ خواتین کے ساتھ ساتھ اس عہد کے نامور ادیبوں اور ممتاز لکھنے والوں کا تعاون ''سہیلی'' کو حاصل رہا۔ یوں '' سہیلی'' نے بھی بیداریٔ نسواں کی تحریک میں بھرپور حصہ لیا۔

ثریا:

جون ۱۹۲۸ء میں پندرہ روزہ باتصویر رسالہ ''ثریا'' کا اجرا لاہور سے ہوا، آٹھ صفحات پر مشتمل تھا۔ اس کی ایڈیٹر رضیہ حاجرہ صاحبہ تھیں۔ قیمت سالانہ چار روپے اور سرورق خوبصورت و رنگین تھا۔ (۷)

یہ رسالہ کم عمر بچیوں کے مسائل کو مد نظر رکھ کر جاری کیا گیا۔ مضامین، نظمیں، خطوط اور کم عمر لڑکیوں کی دلچسپی کا دیگر مواد شامل اشاعت ہوتا تھا:

'' یہ ننھا باتصویر پندرہ روزہ رسالہ لاہور سے نیا نکلا اور کم عمر لڑکیوں کے لیے مخصوص ہے اس میں چھوٹے چھوٹے مضامین، افسانے، نظمیں ہیں جو سہل اور سادہ زبان میں لکھی گئی ہیں۔۔۔ خاص لڑکیوں کے لیے ''ثریا'' ہی ہماری نظر سے گزرا ہے۔۔۔ امید ہے کہ جو خواتین فرائض ادارت کی حامل ہیں اسے اور مفید و دلچسپ اور کارآمد بنائیں گی۔''(۸)

زیب النساء:

صغرا ہمایوں مرزا نے ۱۹۳۴ء میں لاہور سے ''زیب النساء'' جاری کیا۔ ادارت کے فرائض خود صغرا ہمایوں صاحبہ انجام دیتی تھیں۔ آغاز میں اس کی سالانہ قیمت ۳ روپے تھی اور یہ ۶۴ صفحات پر مشتمل تھا۔ (۹)

۱۹۵۲ء کے ایک شمارہ سے معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں اس رسالہ کی ادارت رشیدہ عصمت کے پاس چلی گئی۔ ادارت کی تبدیلی کب ہوئی، یہ سراغ نہیں مل سکا۔ ''زیب النساء'' میں لکھنے والوں میں زیب عثمانیہ، مہر النساء خلیل، رشید الدین، رضیہ شکور، نسرین شگفتہ، جمیلہ محمود وغیرہ شامل تھیں۔

نسوانی دنیا:

۱۹۳۵ء میں لاہور سے محترمہ ج۔ ب صاحبہ کی ادارت میں جاری ہوا۔ ۵۲ صفحات پر مشتمل یہ رسالہ ماہنامہ تھا۔ سالانہ چندہ ۳ روپے تھا۔ '' نسوانی دنیا'' کا اجراء محض اس لیے کیا گیا کہ طبقہ نسواں سے ہمدردی رکھنے والی اور ان کو ترقی کی راہ پر گامزن دیکھنے والی خواتین کی خدمت میں دنیائے نسواں کی بیداری کو مژدہ سنائے۔۔۔ نیز دوسری بہنوں کی اصلاح اور علم و عمل کی ترغیب دیں۔ الحمد اللہ ہمیں اپنے مقاصد میں خاطر خواہ کامیابی ہوئی۔ (۱۰)

" نسوانی دنیا" میں خواتین کی علمی و ادبی اور اخلاقی اصلاح و فلاح کا اہتمام بھرپور نظر آتا ہے مثلاً "ساس بہو نمبر" ۔اس شمارہ کے سرورق کے بعد دوسرے صفحہ پر روسی ضرب المثل دی گئی ہے۔"جب میں بہو تھی تو مجھے ساس اچھی نہ ملی اور جب میں ساس بنی تو مجھے بہو اچھی نہ ملی"۔"ساس بہو نمبر" کو ادارہ سفید کاغذ پر کتابی صورت میں شائع کرنا چاہتا تھا لیکن باوجود ہزار کوشش کے سفید کاغذ کہیں سے دستیاب نہ ہو سکا، اور ہم مجبوراً اسے اخباری کاغذ پر شائع کر رہے ہیں۔۔۔اگر دستیاب ہو گیا تو اس کا ایک اعلیٰ ایڈیشن سفید چکنے کاغذ پر شائع کیا جائے گا۔(۱۱)

اس ماہنامہ کے مذکورہ بالا شمارہ میں یہ بھی اعلان کیا گیا کہ کتابوں پر مفصل اور جامع تبصرے کرنے کے لیے مستند نقادوں کی خدمات حاصل کر لی گئی ہیں۔اس لیے دیانتدارانہ، مفصل اور جامع تبصرہ کے لیے اپنی کتابیں نسوانی دنیا کو بھیجیں۔

نسوانی دنیا میں لکھنے والوں بیگم شیخ عبداللہ، محترمہ کنیز فاطمہ، مختار صدیقی، سعیدہ بشیر، ممتاز شیریں، کیفی اعظمی، وحیدہ عزیز، عبدالمجید سالک، پروفیسر محمد سرور، بیگم ذاکر حسین مشہدی، رضیہ رام پوری، سیف الدین سیف، ظہیر کاشمیری، عطیہ اسحاق اور ممتاز شیریں جیسے لوگ شامل تھے۔یہ رسالہ ۱۹۳۵ء سے جاری ہو کر تقریباً ۹ سال جاری رہا اور پھر بند ہو گیا۔ جبکہ ۱۹۴۶ء میں دوبارہ جاری کیا گیا تو اس کی ایڈیٹر عائشہ صدیقہ مقرر ہوئیں۔"نسوانی دنیا" کے دوبارہ جاری ہونے والے پہلے شمارہ میں ادب اور سیاست کے ساتھ ساتھ "فلمی دنیا" کے عنوان سے فلموں پر تبصرے بھی شامل کیے گئے۔(۱۲)

صنف نازک:

۱۹۳۵ء میں لاہور سے ماہنامہ "صنف نازک" جاری کیا گیا۔ عنایت احمدی بیگم اس کی مدیرہ تھیں۔۱۰ صفحات پر مشتمل اس رسالہ کی قیمت سالانہ ۳ روپے تھی۔ سرورق پر علامہ اقبال کا شعر درج ہوتا تھا۔

ماز تخلیقِ مقاصد زندہ ایم

از شعاع آرزو تابندہ ایم

"صنف نازک" میں مذہبی، علمی، ادبی، سماجی، تربیت اطفال اور گھر داری سے متعلق مضامین شامل ہوتے تھے۔زیادہ تر مضامین عورتوں کے لکھے ہوئے ہوتے تھے۔اس میں لکھنے والوں میں منور جہاں، رشیدہ اختر، گیتی آرا، ثریا بیگم، نادر جہاں بیگم، تاجور نجیب آبادی، احسان بن دانش، مس پکھراج بیگم اور شوکت جہاں وغیرہ شامل تھے۔(۱۳)

سہاگ:

۱۹۳۹ء میں لاہور سے سلمیٰ اقبال کی ادارت میں ماہنامہ "سہاگ" کا اجراء ہوا۔۶۴ صفحات کی ضخامت کے اس ماہنامہ کا سالانہ چندہ ۴ روپے تھا۔(۱۴)

رسالہ کے عنوانات سے معلوم ہوتا ہے کہ حسبِ روایت خواتین کے لیے جاری کیے گئے رسائل میں یہ رسالہ بھی خواتین کی علمی ادبی اور سماجی و اخلاقی تربیت کے لیے جاری کیا گیا۔ مثلاً ۱۹۳۹ء کے شمارے کے مشمولات کے عنوانات میں "تعلیم نسواں کے مختلف دور" از زاہد حیدر آبادی، "عورت کا انتقام" از مہر آرا، "خواتین عرب کا ذوق خطابت" از مولانا عبدالقیوم ندوی وغیرہ شامل ہیں۔موضوعات سے اندازہ ہوتا ہے کہ رسالے میں ادبی ذوق کی ترقی کے ساتھ ساتھ اصلاحی پہلو کو بھی مدنظر رکھا جاتا تھا۔اس کے علاوہ سلائی کڑھائی اور حسن و جمال کے موضوعات پر بھی مضامین شامل ہوتے تھے۔

رفیق نسواں:

۱۹۳۹ء میں لاہور سے حمیدہ خانم کی ادارت میں ماہنامہ "رفیق نسواں" کا اجرا ہوا۔اس کا سالانہ چندہ تین روپے تھا اور یہ ۶۰ صفحات پر مشتمل تھا۔رفیق نسواں کے سرورق پر یہ عبارت درج ہوتی تھی۔

" خواتین ہند کا علمی، ادبی، تعلیمی، فنی اور اخلاقی ماہنامہ۔"(۱۵)

فہرست عنوانات سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ رسالہ عمدہ تحریریں منظر عام پر لانے میں کامیاب رہا۔ مثلاً امریکا میں تعلیم نسواں، عقل و فکر، ہماری پریشان حالی اور اس کے اسباب، عورت آغوش مادر میں وغیرہ، اس کے ساتھ ساتھ اخوان نعمت، پرورش اولاد، عالم نسواں اور دستکاری "رفیق نسواں" کے مستقل عنوانات تھے۔

"رفیق نسواں" میں معروف شعراء اور مصنفین کی تحریریں شائع ہوتی رہیں، جن میں مولوی فضل الٰہی، مشتاق احمد زاہدی، محمد بخش مسلم، عصمت چغتائی، بلقیس جہاں، انور گیلانی، ماہر القادری اور احسان دانش جیسے بڑے نام شامل ہوتے تھے۔ جن کی تحریروں نے طبقہ نسواں میں شعور بیدار کرنے کا فریضہ انجام دیا۔ ادبی سطح پر ان کی سوچ کو نکھارا اور خواتین کی شخصیت میں عمدہ تبدیلیاں لانے کی بھرپور کوشش کی۔

حور:

ماہنامہ "حور" ۱۹۶۰ء میں لاہور سے جاری ہوا۔ "حور" کی ایڈیٹر امتہ اللہ قریشی تھیں۔ اس کے سرورق پر اختر شیرانی کا یہ شعر درج ہوتا تھا۔

جو لہلہاتے تھے کبھی آغوش طور میں

وہ جلوے بے قرار ہیں دامانِ حور میں

(۱۶)

تربیتی و اصلاحی مضامین کے ساتھ ساتھ تاریخی معلومات، دلچسپ حقائق اور طبقہ نسواں سے سچی ہمدردی، افسانے، مضامین، غزلیں، دست کاری، کھانے بنانے کی تراکیب، سلائی کڑھائی کے طریقے، حسن و صحت "حور" کا حصہ بنتے تھے۔ "حور" میں لکھنے والے خواتین و حضرات میں شاد نسرین، ناہید قریشی، مس نسیم کاظمی، آصف جہاں، ممتاز جہاں، اکرم طاہر، نظیر زیدی جیسے لوگ شامل تھے۔

خاتون:

۱۹۳۴ء میں بمبئی سے ہفتہ وار رسالہ " خاتون" جاری کیا گیا۔ اس کی ایڈیٹر زیب خاتون تھیں۔ بعد میں یہ رسالہ لاہور سے جاری ہونے لگا اور اس کی ایڈیٹر زیب خاتون ہی رہیں۔ اس رسالے کے اغراض و مقاصد بھی وہی تھے جو دیگر جرائد نسواں کے تھے۔ یعنی خواتین میں پاکیزہ علمی و ادبی ذوق کو پروان چڑھانا اور ان کے اہم مسائل و مشکلات کا احاطہ کرنا وغیرہ۔ (۱۷)

ماہنامہ ادب لطیف:

یہ رسالہ مارچ ۱۹۳۵ء میں چودھری برکت علی بی۔ اے نے جاری کیا بقول صدیقہ صاحبہ اس دور میں رسالے کو اعلیٰ معیار تک لانے کے لیے بہترین کاتب، مصور اور پریس کی خدمات حاصل کی گئیں۔ چودھری برکت علی کے بعد رسالے کی ادارت بہت سی اہم شخصیات کے پاس رہی۔ مثلاً فیض احمد، احمد ندیم قاسمی، انتظار حسین اور کشور ناہید۔ ادب لطیف کی موجودہ مدیرہ صدیقہ بیگم ہیں۔ صدیقہ بیگم کی زیر ادارت "ادب لطیف" ۱۹۷۹ء میں آیا اس کی ادارت کے بارے میں صدیقہ بیگم کا کہنا ہے جب میں نے ادارت سنبھالی تو اس وقت میرے گھر اور رسالے دونوں کے حالات خراب تھے۔ اب تک ادب لطیف کو اس لیے شائع کر رہی ہوں کہ ایسے ادارے کو بند نہیں ہونا چاہیے۔ صحت کی خرابی اور پیسے کی کمی کی وجہ سے اکثر رسالہ دو ماہ بعد بھی شائع کیا جاتا ہے۔ (۱۸)

ادب لطیف میں مضامین، نظمیں، افسانے، تراجم اور مختلف کتب و رسائل پر تبصرے شائع ہوتے ہیں اس کے نمایاں مصنفین میں ڈاکٹر علی کمیل قزلباش، ڈاکٹر محمد صغیر خاں، فیض احمد فیض، احمد ندیم قاسمی، اشفاق احمد، جگن ناتھ آزاد، مجروح سلطان پوری جیسے لوگ شامل تھے۔

نور و نار:

اکتوبر ۱۹۵۰ء میں ماڈل ٹاؤن لاہور سے ماہنامہ "نور و نار" جاری کیا گیا اور ادارت کی ذمہ داری کلثوم رحمن کے پاس آئی۔ اس کے سرورق پر یہ شعر درج ہوتا تھا۔

حاصل مقام زندگی ہوتا ہے اے کلیم
ہر دل میں جستجو جو ہو اگر نور و نار کی
(۱۹)

حسب روایت اس رسالے کے اجرا کا مقصد بھی عورتوں کو علم کی روشنی سے سیراب کرنا تھا۔ "نور و نار" میں افسانہ شاعری، مضامین کے علاوہ کچھ موضوعات مستقل ہوتے تھے۔ مثلاً حسن و صحت، طبی مشورے، نفسیاتی الجھنیں وغیرہ۔ "نور و نار" کے مصنفین میں کلثوم رحمن، طاہرہ سروش، عبدالصمد صارم اور نیلوفر راجا وغیرہ شامل تھے۔

ماہنامہ رباب:

لاہور سے ۱۹۵۰ء میں رسالہ "رباب" کا اجراء ہوا تو زبیدہ انصاری کو اس کی ایڈیٹر مقرر کیا گیا۔ یہ رسالہ بھی خواتین میں علمی و ادبی سطح پر بیداری پیدا کرنے کے لیے جاری کیا گیا۔ اس کے علاوہ اس رسالے میں تاریخی، سماجی، اسلامی مضامین کے ساتھ ساتھ لطائف اور کڑھائی کے طریقے یہ سب شامل ہوتا تھا۔ اپنے وقت کا اچھا ماہنامہ مانا جاتا تھا۔ "رباب" کے نمایاں مصنفین میں ثریا جبیں، رضیہ سجاد ظہیر، رابعہ سلطانہ، عبدالماجد دریابادی، احسان دانش اور دیوندر ستیار تھی شامل تھے۔(۲۰)

عفت:

جولائی ۱۹۵۵ء میں عبدالوحید، حمیدہ بیگم اور رخشندہ کوکب کی ادارت میں ماہنامہ "عفت" جاری ہوا۔ یہ ماہنامہ جماعت اسلامی لاہور کی خواتین کا ترجمان تھا۔ اس رسالے کا منشور خواتین کی اخلاقی و مذہبی تربیت تھا۔ اس ماہنامہ کا سالانہ چندہ پانچ روپے پچاس پیسے تھا۔ حمیدہ بیگم لکھتی ہیں:

" اسلام نے عورتوں کے سپرد جو فرائض، مثلاً گھرداری، بچوں کی پرورش اور تربیت، آمد و خرچ میں توازن رکھنا، سینا پرونا، مہمان نوازی وغیرہ خاص طور پر کیے ہیں۔ یہ رسالہ کوشش کرے گا کہ اس سلسلے میں بھی خواتین کا مددگار اور رہنما ثابت ہو۔"(۲۱)

مذکورہ بالا مقاصد کے حصول کے لیے "عفت" کو نامور مصنفین کا ساتھ نصیب ہوا جن میں ماہر القادری، ابوالاعلیٰ مودودی، امین احسن اصلاحی، کوثر نیازی، ابن فرید، خلیل حامدی اور نثار فاطمہ شامل ہیں۔ "عفت" کے مستقل عنوانات میں اسوہ حسنہ، گھرداری، معاشرے میں عورت کی حیثیت، بزم عفت شامل تھے۔ "عفت" میں دلچسپی اور مقصدیت کو پاکیزگی سے قارئین تک پہنچایا جاتا تھا۔ "جھلکیاں" کے عنوان سے تحریر سے اقتباس:

"اپنی طرف سے اس بات کی پوری کوشش کی گئی ہے کہ رنگارنگی، دلچسپی اور مقصدیت کو پاکیزگی کے حسین امتزاج کے ساتھ پیش کیا جائے۔"(۲۲)

تہذیب:

محترمہ عصمت شیر صاحبہ کی زیر ادارت اپریل ۱۹۶۰ء میں "تہذیب" کا اجراء ہوا۔ یہ ماہنامہ کل پاکستان کے محکمہ جات تعلیم سے منظور شدہ تھا۔ اس کے اجراء کا مقصد معاشرتی مسائل کی طرف توجہ دلانا اور ان کا حل پیش کرنا اور اس کے ساتھ ساتھ عورتوں میں ادبی ذوق پروان چڑھانا تھا۔ حرف آغاز میں خواتین کی کسی نہ کسی اہم مسئلے کی طرف توجہ دلائی جاتی تھی۔ مثلاً جولائی ۱۹۶۳ء کے شمارے میں عورت کی شان کو دنیا کے مختلف ممالک سے مثالیں دے کر واضح کیا گیا ہے۔

" عورت کی ہر کامیابی میں حیا کی سرخی اس کی سرخروئی کی ضامن بنتی ہے اور یہی اس کی زیب و زینت اور آرائش میں سب سے بڑا سنگھار ہے۔"(۲۳)

ناول، مضامین، افسانہ اور شاعری کے ساتھ ساتھ مستقل عنوانات بھی اس کا حصہ ہوتے تھے۔ مثلاً اظہار خیال، زیب و زینت اور مسکراہٹیں وغیرہ۔ اس کے مصنفین میں ثریا سوز، مقبول احمد دہلوی، تحسین بھوپالی، فیض احمد فیض وغیرہ قابل ذکر تھے۔

نوید:

نومبر ۱۹۶۱ء میں زبیدہ مینائی کی ادارت میں رسالہ ''نوید'' کا اجراء ہوا۔ ۶۴ صفحات پر مشتمل اس ماہنامہ کا سالانہ چندہ پانچ روپے پچاس پیسے تھا(۲۴)۔یہ رسالہ افسانہ، مضامین، طنز و مزاح کے علاوہ مستقل موضوعات پر مبنی ہوتا تھا۔ مستقل موضوعات میں تقدیر کے کھیل، میل جول، اپنا گھر، خامہ و چشم، استفسارات، رونق لب ورخسار، پہلی کرن وغیرہ شامل تھے اس کے لکھاریوں میں زاہدہ بانو، کنیز فاطمہ، مظفر وارثی جیسے شامل تھے۔

کرن:

''کرن'' لاہور کالج برائے خواتین کا رسالہ ہے، جو اردو کے ساتھ انگریزی حصہ پر بھی مشتمل ہوتا ہے۔اس رسالے کا پہلا شمارہ ۱۹۶۲ء میں عارفہ سیدہ کی ادارت میں نکلا۔اس کے بعد یہ مختلف لوگوں کی ادارت میں شائع ہوتا رہا ہے۔ ۲۰۰۰ء میں خواتین کے اس ادارے کو یونیورسٹی کا درجہ دے دیا گیا۔ لیکن یہ رسالہ تاحال اسی نام سے نکلتا ہے اس رسالے میں لکھنے والوں میں ادارے کے اساتذہ کے ساتھ ساتھ طالبات کی تحریریں بھی شامل ہوتی ہیں۔اس کے علاوہ سابقہ اساتذہ اور سابقہ طالبات کی تحریریں بھی ''کرن'' کا حصہ بنتی ہیں۔(۲۵)

خاتون:

فاطمہ گرلز ہائی سکول لاہور سے فروری ۱۹۶۳ء میں ماہنامہ ''خاتون'' محترمہ زینب خاتون کی ادارت میں جاری کیا گیا۔(۲۶) ماہنامہ ''خاتون'' نے پورے جذبہ و خلوص کے ساتھ علمی و تعلیمی مقاصد کو مدنظر رکھا۔ اس رسالہ کے مصنفین میں اساتذہ کرام اور طالبات کے ساتھ ساتھ دیگر ادیبوں کی تحریریں بھی شامل ہوتی تھیں۔

وویمن ڈائجسٹ:

''وویمن ڈائجسٹ'' کے نام سے جنوری ۱۹۶۵ء میں یہ رسالہ مسرت عزیز کی ادارت میں جاری کیا گیا(۲۷)۔اس ڈائجسٹ نے بنیادی طور پر اسلامی اقدار کو نمایاں کرنے کی کوشش کی۔اس کے علاوہ ہلکے پھلکے ادبی موضوعات اور معلومات کو زیر بحث لایا جاتا تھا۔

سکھی گھر:

فرخ نگار عزیز کی ادارت میں ماہنامہ '' سکھی گھر'' اگست ۱۹۶۹ء میں جاری ہوا۔ اس رسالے کا مقصد خواتین کو ایک پرسکون گھر بنانے، خاندان کی صحت و تندرستی کے لیے مشورے اور نسخے فراہم کرنا تھا۔ تاکہ عورتیں اپنے خاندان کی بہتر حفاظت کر سکیں۔بعد میں اس رسالے کی ادارت تبدیل ہوگئی اور رضا بدخشانی اس کے مدیر مقرر ہوئے۔ ادارت کی تبدیلی کب سے ہوئی، یہ سراغ نہیں مل سکا۔اس رسالے کا سالانہ چندہ ایک روپیہ تھا۔اس کے مصنفین میں ستارہ دانش (بچے کی عادات)، سرفراز قریشی (کم بچے کم مسائل ''نظم'')، تیمور خان (آبادی اور خوراک)، نسرین عباس (بے بی شو) وغیرہ شامل تھے۔اس کے علاوہ خطوط اور خبریں بھی اس ماہنامہ کا حصہ بنتی تھیں۔(۲۸)

فخر خواتین:

ستمبر ۱۹۷۰ء میں ''فخر خواتین'' کے نام سے فخر النساء صاحبہ کی ادارت میں اس رسالہ کا اجراء کیا گیا۔اس کا سالانہ چندہ ۱۶ روپے تھا۔ سرورق پر ساغر صدیقی کا شعر درج ہوتا تھا۔

تہذیب و تمدن کے چمن زار کی تزئین

تو زینتِ نسواں رہے اے فخر خواتین

''فخر خواتین'' کا خاص نمبر مئی ۱۹۷۱ء شہدائے پاکستان کے حوالے سے نکالا گیا۔ سرورق پر مشہور گلوکارہ نور جہاں کی تصویر کے ساتھ صفحہ کے آخر میں انہی کے ملی نغمے کے بول درج ہیں۔'' میرے نغمے تمہارے لیے ہیں۔''(۲۹)

فخر خواتین کے اس شمارے میں جذبہ حب الوطنی سے بھرپور مضامین شامل کیے گئے ہیں۔ مثلاً بھارتی بربریت کا پہلا نشانہ از عابدہ طوسی، بریگیڈیر احسن رشید شامی ہلال جرات از زبیدہ سلطانہ۔

"فخر خواتین" علمی وادبی ذوق کی آبیاری کا اعلیٰ نمونہ تھا۔ اس کے مصنفین میں اے حمید، احسان دانش، ناصر کاظمی، بانو قدسیہ اور ڈاکٹر سی۔ ایم منور ،ساغر صدیقی جیسے بڑے نام شامل تھے۔"فخر خواتین" میں علمی وادبی موضوعات کے علاوہ سلائی کڑھائی، خانہ داری اور دیگر اس قسم کے گھریلو موضوعات بھی شامل ہوتے تھے۔

احتساب:

چاندنی بیگم کی ادارت میں ۱۹۷۲ء میں ماہنامہ "احتساب" جاری کیا گیا۔ اس رسالے میں ادبی وعلمی موضوعات شائع ہوتے تھے۔"احتساب" تقریباً آٹھ سال تک نکلتا رہا پھر بند ہو گیا۔

" احتساب" کا جو شمارہ پیش نظر ہے۔ اس کے سرورق پر درج ذیل حدیث نبوی ﷺ درج ہے۔

" جبر کے ماحول میں، پرندے تک اپنے گھونسلوں میں مر جاتے ہیں۔"(۳۰)

اس ماہنامہ کے مصنفین میں انتظار حسین، فہمیدہ ریاض، مستنصر حسین تارڑ، مس علی سردار جعفری، کمار پاستی اور ڈاکٹر سلیم اختر جیسے بڑے نام شامل تھے۔

آنگن:

مئی ۱۹۷۵ء میں محترمہ رفعت کی ادارت میں جاری ہوا۔ یہ ماہنامہ ۴۷ صفحات پر مشتمل ہوتا تھا اور سالانہ چندہ ۳۶ روپے تھا۔(۳۱) افسانے، شاعری اور مضامین اس ماہنامہ کا بھی حصہ ہوتے تھے ان کے علاوہ گھر داری، سلائی کڑھائی سے متعلق معلومات اس کا حصہ بنتی تھیں۔

حنا ڈائجسٹ:

جنوری ۱۹۷۹ء میں رضیہ جمیل کی ادارت میں " حنا ڈائجسٹ" کا اجراء ہوا۔ حسب روایت اس رسالے کا مقصد بھی خواتین کی تہذیب وترقی اور اصلاح کے ساتھ علمی وادبی پہلوئوں کو نمایاں کرنا ہے۔ اس میں افسانے، ناول، مضامین اور اشعار کے ساتھ ساتھ مستقل سلسلے میں دھنک رنگ، رنگ حنا اور روحانی ڈاک وغیرہ شامل ہیں۔ ریحانہ تبسم، مہناز رفیع، حاجرہ نازلی اور عبدالعزیز خالد جیسے لوگ اس کے مصنفین میں شامل تھے۔(۳۲)

آواز جہاں:

رفعت صاحبہ کی ادارت میں ۱۹۸۸ء میں "آواز جہاں" جاری ہوا۔ ۸۷ صفحات پر مشتمل اس ماہنامہ کا سالانہ چندہ ۱۵۰ روپے تھا۔(۳۳) علمی وادبی شعور سے آگہی کے ساتھ ساتھ عورتوں میں سیاسی وسماجی شعور بیدار کرنا اس رسالے کا بنیادی مقصد تھا۔ اسی مقصد کے پیش نظر اس میں ایسی تحریریں شامل کی جاتی تھیں جو سیاسی وسماجی موضوعات پر مشتمل ہوتی تھیں۔ مثلاً "میرا سیاست دان شوہر" از بیگم قاضی حسین احمد، "ایٹمی طاقت ہماری مجبوری" اور " قلمی کوڑے" وغیرہ۔

خواتین میگزین:

جولائی ۱۹۹۵ء میں محترمہ عابدہ عباس کی ادارت میں " خواتین میگزین" جاری ہوا۔ میرے پیش نظر اس ماہنامہ کا "نومسلم خواتین نمبر" ہے۔ اس شمارہ کے سرورق پر سورۃ بقرہ کی آیت نمبر ۲۵۶ درج ہے جس کا ترجمہ بھی ساتھ میں دیا گیا ہے۔

" جو لوگ ایمان لائے، اللہ ان کا حامی ومددگار ہے اور وہ ان کو تاریکیوں سے روشنی میں نکال لاتا ہے۔"(۳۴)

"خواتین میگزین" کا یہ شمارہ ۳۹۲ صفحات پر مشتمل ہے اور اس کی قیمت ۸۰ روپے ہے اور اس کے مصنفین میں سمیہ خالد (میں نے اسلام کیوں قبول کیا)، جمائماخان (میں پہلے ہی توحید پر یقین رکھتی ہوں)، سمسیلا محمود کنولی (اسلام۔ جس کی مجھے تلاش تھی)، سوناعبداللہ، ڈاکٹر فاروق سلیمی (اسلام پر سکون زندگی کا سبب بن گیا)، ڈاکٹر عبدالغنی فاروق (جرمن نومسلم سکینہ کے قبول اسلام کی کہانی) وغیرہ شامل ہیں۔

نوادر:

مارچ ۲۰۰۱ء میں محترمہ شاہین زیدی کی ادارت میں سہ ماہی "نوادر" جاری کیا گیا۔ نوادر کی مدیرہ شاہین زیدی کے مطابق:

"عموماً رسائل میں پرانے لکھنے والوں کو ترجیح دی جاتی ہے لیکن نوادر کی پہچان ہی یہی ہے کہ اس میں نئے لکھنے والوں کی معیاری تحریروں کو جگہ دی جاتی ہے۔"(۳۵)

"نوادر" میں کلاسیکی ادب کے ساتھ تحقیقی و تنقیدی مقالات، افسانہ، شاعری اور جدت پسندی کا حامل مواد شائع کیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ تبصرہ کتب بھی شامل ہوتا ہے لیکن مجموعی طور پر اگر "نوادر" کی روایت پر بات کریں تو زیادہ تر تحقیقی و تنقیدی مضامین اس رسالے کا حصہ بنتے ہیں۔

اس رسالے کی خوش قسمتی ہے کہ روزِ اول ہی سے اس رسالے کو معتبر ادبی شخصیات کا تعاون حاصل رہا جن میں ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر جمیل جالبی، ڈاکٹر گوہر شاہی اور فرخندہ لودھی جیسے لوگ شامل ہیں۔

تجدید نو:

"تجدید نو" کا آغاز عذرا اصغر کی ادارت میں ہوا۔ عذرا اصغر کی بیٹی "شبہ طراز" مدیر معاون کے طور پر کام کرتی رہیں۔ محترمہ عذرا اصغر کو بوجوہ کراچی منتقل ہونا پڑا تو "تجدید نو" کی ادارت کی مکمل ذمہ داری ۲۰۰۷ء سے شبہ طراز پر آ گئی۔ جب رسالہ ان کی ادارت میں آیا تو انھوں نے اس میں دو بڑی تبدیلیاں کیں، ایک "تجدید نو" کا سائز بدل دیا پہلے یہ میگزین کی شکل میں شائع ہوتا تھا لیکن بعد میں کتابی شکل میں شائع کرنا شروع کیا۔ دوسری تبدیلی یہ کہ پہلے "تجدید نو" ماہنامہ تھا لیکن شبہ طراز نے اسے سہ ماہی کر دیا اور ساتھ ساتھ حصہ نظم کو بھی مضبوط کیا۔(۳۶)

"تجدید نو" میں علمی و ادبی، فکری و تحقیقی مضامین، افسانے، خاکے، سفر نامہ، تبصرے، تراجم، شخصیات پر مضامین غرض یہ کہ ہر طرح کے مضامین شائع ہوتے ہیں۔ مثلاً "عورت نامہ" از رانا سعید دوش، "مٹی" از شاکر انور، "فارسی ادب کے تراجم" از علی کمیل قزلباش، ذات کا سچ از کلیم بخاری تبصرہ شبہ طراز وغیرہ

"تجدید نو" کے مصنفین میں ڈاکٹر جمیل جالبی، ڈاکٹر انور سدید، شمع خالد، انور فیروز، الطاف فاطمہ جیسے لوگ شامل ہیں۔ اس کے علاوہ نئے لکھنے والوں کی تحریروں کو بھی شائع ہونے کا موقع فراہم کیا جاتا ہے۔

نوازش:

ماہنامہ "نوازش" ۲۰ مارچ ۲۰۰۹ء سے عالیہ بخاری ہالہ کی ادارت میں جاری ہوا۔ عالیہ بخاری ہالہ اس پرچے کے مستقبل سے بہت پر امید ہیں۔ اس حوالے سے ان کا کہنا ہے کہ:

"سینئر ادیبوں کا کہنا ہے کہ یہ مخزن اور ہمایوں جیسے رسالوں کی روش پر ہے اور یہ انہی جیسا مقام بھی حاصل کرے گا۔"(۳۷)

"نوازش" ایک جامع اور دقیق جریدہ ہے۔ ہمارے ہاں تمام ادبی جرائد یکسانیت کا شکار نظر آتے ہیں لیکن "نوازش" اس حوالے سے تھوڑا انفرادیت کا حامل رسالہ نظر آتا ہے کہ اس میں پنجابی اور انگریزی زبان میں بھی مضامین شائع ہوتے ہیں۔ نوازش کی ترتیب پر غور کریں تو اس کے پہلا صفحہ پر 'نوازش" کے نمائندگان، دوسرے صفحے پر فرمان الٰہی اور اس کے بعد فہرست سے "نوازش" مضامین، افسانے، شاعری، یادرفتگان، تنقیدی مضامین، پنجابی ادب، اور متفرقات

پر مشتمل ہوتا ہے۔ لیکن نوازش کی یہ ترتیب بعض شماروں میں مختلف بھی نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر جلد ۱، شمارہ ۱۱، ۲۰۰۹ء میں حمد تیسرے صفحہ پر، نعت صفحہ ۴ پر اور فہرست ص ۵ پر دی گئی ہے۔

نومبر دسمبر ۲۰۱۰ء شمارہ ۱۱ میں ایک بڑی کوتاہی جو نظر آتی ہے کہ فہرست مضامین میں غزل کے عنوان کے ساتھ ڈاکٹر انور سدید کا نام ملتا ہے جبکہ رسالے میں یہ غزل ہی موجود نہیں۔

"نوازش" میں لکھنے والوں میں عذرا اصغر، ڈاکٹر انور سدید، پروفیسر جمیل آذر، نیلم احمد بشیر، انور فیروز، آغا گل اور ڈاکٹر مناظر عاشق ہر گانوی جیسے لوگ شامل ہیں۔

فنون:

سہ ماہی فنون اپریل ۱۹۶۳ء میں احمد ندیم قاسمی کی ادارت میں جاری ہوا۔ اور ۲۰۰۶ء تک انہی کے زیر ادارت شائع ہوتا رہا۔ احمد ندیم قاسمی کی وفات کے بعد یہ رسالہ بند ہو گیا۔ احمد ندیم قاسمی کی بیٹی ناہید قاسمی نے ۲۰۰۹ء میں اس کو دوبارہ جاری کیا، ۲۰۰۹ء سے اب تک یہ رسالہ انہی کی ادارت میں جاری ہے۔

رسالہ "فنون" کے قارئین کا حلقہ بین الاقوامی سطح تک پھیلا ہوا ہے۔ پاکستان کے بڑے بڑے شہروں کے علاوہ ہندوستان، برطانیہ، سپین، امریکہ اور سعودی عرب وغیرہ میں بھی یہ رسالہ منگوایا جاتا ہے۔(۳۸)

" فنون" کی ترتیب پر نگاہ ڈالیں تو اس میں اداریہ، غیر مطبوعہ تخلیقاتِ ندیم، احمد ندیم قاسمی، ندیم اداریے، حرف اول احمد ندیم قاسمی، رفتگان، ندیم تصاویر، قندِ مکرر۔(۳۹)

"فنون" میں منجھے ہوئے تخلیق کاروں کے ساتھ ساتھ نئے لکھنے والوں کو بھی موقع فراہم کیا جاتا ہے۔ اس کے مصنفین میں امجد اسلام امجد، مشکور حسین یاد، ہارون الرشید، اعزاز احمد آذر، نیلم احمد شبیر، اور حسن رحمن جیسے لوگ شامل ہیں۔ کمپوزنگ، سرورق اور کاغذ کے لحاظ سے بھی ہم اسے عمدہ رسالہ قرار دے سکتے ہیں۔

ڈاکٹر ریحانہ کوثر، اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اُردو، لاہور کالج برائے خواتین، یونیورسٹی لاہور

حوالہ جات

۱۔ امداد علی صابری، تاریخ صحافت اردو (جلد:۳)، دہلی: جدید پرنٹنگ پریس، ۱۹۶۲ء، ص ۳۵۰

۲۔ طاہر مسعود، اردو صحافت کی ایک نادر تاریخ، لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۹۲ء، ص ۱۵۹

۳۔ انور سدید، ڈاکٹر، پاکستان میں ادبی رسائل کی تاریخ، اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۱۹۹۲ء، ص ۳۰۳

۴۔ مشیر مادر، لاہور: جنوری ۱۹۰۶ء

۵۔ طاہر مسعود، اردو صحافت کی نادر تاریخ، لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۹۲ء، ص ۱۵۹

۶۔ ماہنامہ سہیلی، لاہور: نومبر ۱۹۴۰ء

۷۔ امداد علی صابری، تاریخ صحافت اردو (جلد:۵)، دہلی: جمال پریس، ۱۹۸۳ء، ص ۱۱۲۷

۸۔ رسالہ اردو، اورنگ آباد دکن، اکتوبر ۱۹۲۸ء، ص ۷۰۱

۹۔ زیب النساء، لاہور: مارچ ۱۹۳۶ء

۱۰۔ نسوانی دنیا، لاہور: مئی ۱۹۴۰ء

۱۱۔ ایضاً، اپریل، مئی ۱۹۴۸ء، ص ۱۵

۱۲۔ ایضاً، جولائی ۱۹۴۶ء

۱۳۔ صنف نازک، لاہور: اگست ستمبر ۱۹۳۵ء

۱۴۔ سہاگ، لاہور: جولائی ۱۹۳۹ء

۱۵۔ رفیق نسواں، لاہور: جنوری ۱۹۴۰ء

۱۶۔ حور، لاہور: جنوری فروری ۱۹۵۱ء

۱۷۔ خاتون، لاہور: اکتوبر ۱۹۴۰ء

۱۸۔ ادبِ لطیف، لاہور: صدیقہ بیگم صاحبہ، راقمہ سے براہ راست گفتگو، ۲۵ اپریل ۲۰۱۱ء

۱۹۔ نور و نار، لاہور: دسمبر ۱۹۵۰ء

۲۰۔ رباب، لاہور: جنوری ۱۹۵۲ء

۲۱۔ عفت، لاہور: جولائی ۱۹۵۵ء، ص ۵ ۲۲۔ ایضاً، اپریل ۱۹۲۴ء

۲۳۔ تہذیب، لاہور؛ جولائی۔ اگست ۱۹۶۳ء

۲۴۔ نوید، لاہور: دسمبر ۱۹۶۳ء

۲۵۔ کرن، لاہور: ۱۹۹۲ء

۲۶۔ خاتون، لاہور: اپریل ۱۹۶۴ء

۲۷۔ وویمن ڈائجسٹ، لاہور: اکتوبر ۱۹۶۸ء

۲۸۔ سکھی گھر، لاہور: جنوری ۱۹۸۰ء

۲۹۔ فخر خواتین، لاہور: مئی ۱۹۷۱ء

۳۰۔ احتساب، لاہور: مارچ۔ اپریل۔ مئی ۱۹۷۹ء

۳۱۔ آنگن، لاہور: اگست ۱۹۷۵ء

۳۲۔ حنا ڈائجسٹ، مارچ ۱۹۷۹ء

۳۳۔ آواز جہاں، لاہور: جولائی ۱۹۸۹ء

۳۴۔ خواتین میگزین، لاہور: جنوری ۲۰۰۱ء

۳۵۔ نوادر، لاہور: بیگم شاہین زیدی، راقمہ سے براہ راست گفتگو، ۲۵ اپریل ۲۰۱۱ء

۳۶۔ تجدیدِ نو، لاہور: شیبا فراز، راقمہ سے براہ راست گفتگو، ۲۰ مارچ ۲۰۱۱ء

۳۷۔ نوازش، لاہور: عالیہ بخاری ہالہ، راقمہ سے ٹیلی فون پر گفتگو، ۸ جون ۲۰۱۱ء

۳۸۔ فنون، لاہور: ناہید قاسمی، راقمہ سے براہ راست گفتگو، ۲۵ مئی ۲۰۱۱ء

۳۹۔ فنون، لاہور: ندیم نمبر ۲۰۰۹ء

یوسف نیّر کی شاعری ایک تجزیہ

انور علی

ABSTRACT

Professor Yousaf Nayyer is a well known urdu poet. His poetry has stylisticattraction coupled with emotional piogreney and delicacy. He has expressed his feelings and observation in a very simpleyet effective way. which reflects his thinking capabilities. one clearly sees a comprehensive anylysis of individual and collective predicanentsof the society. The social consciouness is the motif of his poetry He is not ignerant of the ground realities of the society. His poetry throbs with extanction of cultural dignity and cultural values.Moreover, there is a burning desise for revolution. His poetry indicates that he is humanist and champion of human dignity. He is a multidimentional literacy journalist and researcher. His literary

contributions are unignorable. Poet, is a sensitive person and feels everything which remain perceived from a common person. Prof:Yousaf Nayyer is intolerant to the affiliations of the lower classes at the hands of the bourgious, raises a standard of rebellion as a literary activitivist. Prof:Yousaf Nayyer was born and raised in a .literary and religious family. He occupies a prominent and distinctive position in modern urdu poetry

اردو شاعروں میں یوسف نیّر ایک زندہ و تابندہ شخصیت ہیں۔ انہوں نے اردو شاعری میں بلند مرتبہ حاصل کیا۔ یوسف نیّر ۲۱ جنوری ۱۹۴۶ء کو محلہ اٹاری گیٹ سیالکوٹ میں پیدا ہوئے۔ پاکستان بننے سے پہلے ان کے آباؤاجداد کا اصل وطن فیروز پور تھا۔ ان کے پردادا کا نام منگت تھا۔ یوسف نیّر کے دادا کا نام ویرو مل تھا جنہیں اُردو، پنجابی اور ہندی زبان پر گرفت حاصل تھی۔ یوسف نیّر متوسط گھرانے میں پیدا ہوئے تھے۔ ان کے والد ریلوے میں ملازم تھے۔ ان کی ملازمت کے سلسلے میں انہیں مختلف جگہوں پر رہنا پڑا جس کی وجہ سے یوسف نیّر کی تعلیم پر کافی اثر پڑا۔ یوسف نیّر ذہین طالب علم تھے۔ ان کی قابلیت کی وجہ سے انہیں فرانس سے وظیفہ ملتا تھا جس سے ان کی تعلیمی اخراجات پوری ہو جاتی تھیں۔ انہوں نے ڈان باسکو ہائی اسکول لاہور سے ۱۹۶۶ء میں میٹرک کا امتحان پاس کیا۔ ۱۹۷۰ء میں ایف سی کالج لاہور سے گریجویشن کی اور پنجاب یونی ورسٹی لاہور سے ایم اے اُردو کیا۔ اس کے بعد ۱۹۷۶ء میں اسی یونی ورسٹی سے بی ایڈ کی ڈگری حاصل کی اور ۱۹۹۳ء میں ہومیوپیتھک کی ڈگری یعنی DHMS حاصل کی۔ انہوں نے علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی سے ایم فل اُردو بھی کیا۔ ایک ایسی سرزمین جس پر علامہ اقبالؔ اور فیض احمد فیضؔ جیسے عظیم شعرا نے آنکھ کھولی، یوسف نیّر کو بھی وہاں پیدا ہونے کا شرف حاصل ہوا۔ لاہور میں قیام کے سلسلے میں نیّر کو بے شمار مسائل جھیلنے پڑے۔ تاہم انہوں نے ان مسائل کا مردانہ وار مقابلہ کیا۔ اُس دور میں طرحی مشاعرے ہوا کرتے تھے جس میں نیرّ شرکت کیا کرتے تھے۔ نیّر کو بچپن سے شاعری کا شوق تھا۔ ۱۹۶۶ء میں کالج پہنچنے پر اس کے اس شوق میں مزید نکھار آ گیا۔ اس سلسلے میں پروفیسر جیکب پال یوں لکھتے ہیں :

”آپ کا ابتدائی کلام کتھولک نقیب لاہور ”شاداب لاہور“ شعاع نور لاہور ”بیسویں صدی لاہور“ اور ”روزنامہ حالات لاہور“ میں شائع ہوا۔“(۱)

اچھی شاعری کے لیے نہ صرف اچھوتا خیال، بلند فکر اور تجربات و مشاہدات ضروری ہوتے ہیں بلکہ خیالات و افکار، تجربات و مشاہدات کو پیش کرنے اور بیان کرنے کے لیے خوبصورت الفاظ اوراور فن کارانہ سلیقہ بھی ضروری ہوتا ہے۔ الفاظ، خیالات اور افکار کا لباس ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اچھے خیال، فکر، مشاہدے اور تجربے کو بیان کرنے کے لیے اچھے الفاظ اور اسلوب کی ہمیشہ ضرورت محسوس کی جاتی رہی ہے۔ خیال مشاہدہ، تجربہ اور افکار و نظریات کو پیش کرنے کے لیے نقّادوں نے علم بیان اور علم بدیع کے استعمال پر زیادہ زور دیا ہے۔ یوسف نیّر بچپن ہی سے ناصر کاظمی کی شاعری کے دلدادہ تھے۔ انہوں نے نہ صرف ناصر کاظمی کی شاعری کا بہ نظر غائر مطالعہ کیا بل کہ شاعری سے متعلق بنیادی معلومات بھی ناصر کاظمی جیسے صاحب کمال اور صاحب اسلوب شاعر سے سیکھیں۔

شاعری انسانی جذبات واحساسات کے اظہار کا وسیلہ ہے اور شاعری میں غزل کو اس سلسلے میں زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ غزل اُردو شاعری کی ایک معروف اور مقبول صنف ہے۔ ہیّئتی لحاظ سے غزل کا ہر شعر اپنی ذات میں مکمل ہوتا ہے اور ظاہری طور پر غزل کے ایک شعر کا دوسرے اشعار کے ساتھ کوئی ربط نہیں ہوتا۔ اسی پریشاں خیالی اور ریزہ خیالی کو بعض ناقدین تنقید کا نشانہ بناتے ہیں اور بعض استحسان کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ یوسف نیّر اپنی غزلوں میں یہی روایت برقرار رکھتے ہوئے آگے سفر کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ علمائے ادب ایمائیت اورایجاز غزل کے لیے اہم خیال کرتے ہیں۔ تشبیہہ اوراستعارہ کے بغیر ایمائیت اورایجاز کا حسن پیدا کرنا ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ یوسف نیّر ان تمام فنی لوازمات کا تخلیقی استعمال کر کے اپنی غزل کا نوک پلک سنوارتے نظر آتے ہیں:

یاد آتا ہے بڑھاپے میں میرا بچپن مجھے
جب بھری دنیا سا لگتا تھا مرا آنگن مجھے

یوسف نیّر کی شاعری میں غمِ جاناں اور غمِ دوراں بیک وقت پایا جاتا ہے۔ ان کی شاعری دونوں غموں کی آمیزش ہے۔ نیّر کی غزلوں میں گزرتے ہوئے زمانے کا کرب اور آنے والے وقت کے لیے خوشی کی امید کی جھلک موجود ہے۔ ان کی غزلوں میں روداد دل اور روداد ذات کے ساتھ اپنے عہد میں سانس لیتے ہوئے لوگوں کے کرب کا بیان بھی نمایاں ہے۔ آپ ماضی، حال اور مستقبل کے شاعر ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں جدّت اور روایت کا حسین امتزاج ملتا ہے۔ اس سلسلے میں ان کی شاعری کے مسودے سے کچھ اشعار ملاحظہ ہوں:

در بدر پھرتے ہوئے لوگ بہت ظالم ہیں
شاخ پر بیٹھے پرندوں کو اڑا دیتے ہیں

بہت روئے تھے مسکانے سے پہلے
ہوئے تھے گم تجھے پانے سے پہلے

(۳)

نیّر کو زندگی میں بہت سے غموں کا سامنا کرنا پڑا لیکن وہ ان غموں سے مایوس نہیں ہوئے بل کہ اللہ پر بھروسا کر کے امید کا دامن نہیں چھوڑا اور ان غموں کو خوشی خوشی سہہ لیا۔ نیّر اپنا دکھ اتنا نہیں روتے جتنا کہ دوسروں کا۔ اسے اپنے آپ سے زیادہ دوسروں کی فکر لاحق ہے۔ وہ زمین پر ایسے معاشرے کا خواہاں ہے جس میں کوئی غم نہ ہو، جس میں کوئی پریشانی نہ ہو اور جس کا ہر باسی شادماں زندگی گزار رہا ہو۔ ان کی غزلوں میں انسانی رویوں اور مشاہدات کا عام ذکر ملتا ہے۔ پروفیسر آسیہ بانو، یوسف نیّر کی غزل میں آفاقی پہلو کے بارے میں لکھتی ہے:

"معاشرے کی بے حسی کا ذکر انہوں نے اپنی شاعری میں کیا ہے۔ ان کی شاعری ان مجبور اور بے کس لوگوں کے دل کی آواز ہے جو زندگی دلی پریشانیوں اور صعوبتوں میں گزارتے ہیں۔"(۴)

انسان معاشرے سے کٹ کر نہیں رہ سکتا۔ وہ اپنے خیالات کا اظہار مختلف طریقوں سے کرتا ہے۔ جس طرح مصور خیالات تصویر کے ذریعے پیش کرتا ہے، سنگ تراش پتھروں کو تراشتا ہے اور اس سے مورت بناتا ہے، معمار اپنی فن کاری سے بڑی بڑی عمارتیں کھڑی کرتا ہے اسی طرح شاعر کے پاس تصور، احساسات، الفاظ اور مختلف قسم کے خیالات ہوتے ہیں جنہیں وہ شعر کے سانچے میں ڈھال کر مجسم کر دیتا ہے۔ تمثال آفرینی اور پیکر تراشی کے ایسے حسین نمونے یوسف نیّر کی شاعری میں بھی پائے جاتے ہیں:

صبح دم نیند سے جگاتی ہے
ایک چہکار مجھ کو چڑیوں کی

ہم تھے کنارِ دریا پہ چھائی تھی خامشی
اور ان کا پھول دامن شب میں گرا نہ تھا

دور پہاڑوں کی چوٹی پر نور کی کرنیں رقصاں تھیں
اور ندی میں تیز ہوا سے لہروں میں طغیانی تھی

(۵)

بعض ادیب علمیت کا رعب ڈالنے کے لیے مشکل اور بھاری بھرکم الفاظ کا زیادہ استعمال کرتے ہیں۔ راقم کے خیال میں اس عمل کے ذریعے قارئین کا دل پڑھنے سے اکتا جاتا ہے اور یوں ایک قیمتی تحریر پڑھنے سے رہ جاتی ہے۔ یوسف نیّر سادہ الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔ انہوں نے بھاری بھرکم اور ثقیل الفاظ کے استعمال سے

کرتے ہیں۔ نئے، اچھوتے اور خوبصورت تراکیب کے استعمال نے ان کی شاعری کو مقبول عام بنادیا۔ یوسف نیّر کی یہ کاوِش ان کی علمیت کا زندہ ثبوت ہے۔ ان کا اسلوب صاف اور شفاف ہے۔ ان کے اشعار کو سمجھنے کے لیے نہ ذہنی جمناسٹک کی ضرورت ہوتی ہے اور نہ ذہن کو زحمت دینی پڑتی ہے، پھر بھی غزل کو نئے تجربات اور اسالیب سے آشنا کرنے والوں میں یوسف نیّر اپنی آن بان کے ساتھ اس قافلے کے ہم سفر ہیں۔

تاریخ ادب کے اوراق پلٹنے سے یہ بات عیاں ہے کہ نو آموز شعرا عموماً اپنے تخلیقی جذبوں کے اظہار کے لیے غزل کا سہارا لیتے ہیں۔ اسی روایت کے تسلسل کی ایک کڑی یوسف نیّر بھی ہے۔ لیکن وقت کے ساتھ ساتھ شاعر اپنے مزاج اور حالات کے مطابق شاعری اپنے افکار کے لیے نئے سانچے تلاشتا ہے، جس میں ان کی زندگی کے تجربات وحوادث، مشاہدات، محسوسات اور اندرونی وبیرونی واردات ان کی شاعری کا رخ متعین کرتی ہے۔ غزل گو شاعر جب غزل کے سانچوں کو تنگ اور محدود سمجھتا ہے تو کھل کر بات کرنے کے لیے نظم کا سہارا لیتا ہے۔ کیونکہ نظم کی ہئیت ترکیبی میں ربط اور تسلسل ہوتا ہے جو افکار شاعر کو قرینے کے ساتھ ایک منظم سانچے میں ڈھالنے کی اہلیت رکھتی ہے۔ یوسف نیّر بھی اپنا تخلیقی سفر غزل سے نظم کی طرف کرتے ہیں۔ ان کی نظموں کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں کیوں کہ ان کی بیشتر نظموں میں تغزل ہی کا عنصر نمایاں ہے۔ انہوں نے جس دَور میں شاعری کی دنیا میں قدم رکھا وہ نظم نگاری کا دَور تھا، شاعری میں نئے نئے تجربات سامنے آرہے تھے۔ کوئی بھی سچا تخلیق کار ہم عصر علمی وادبی تحریکوں سے دامن نہیں چھڑا سکتا۔ ان تمام تجربات کا عکس یوسف نیّر کی شاعری میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔

شاعر کا تخیل عام انسانوں سے بلند ہوتا ہے۔ وہ نہ صرف انسانی فطرت سے واقف ہوتا ہے بلکہ مناظر قدرت سے لطف اندوزی کا ملکہ بھی اسے قدرت ودیعت کرتا ہے۔ یوسف نیّر نہ صرف انسانی جذبات اوراحساسات کو الفاظ کا خوبصورت جامہ پہنانے کا ہنر رکھتے ہیں بل کہ فطرت سے لطف اندوزی اور قدرتی مناظر کو انسانی فطرت سے ہم آہنگ کرنے کا سلیقہ بھی جانتے ہیں۔ ان کی نظموں میں اگر ایک طرف مناظر قدرت انگڑائیاں لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں تو دوسری طرف عصری آگہی سے بھی عاری نہیں ہیں:

"زمین چیختی ہے
مگر اس کی چیخیں صدا سے ہیں عاری
نہیں صرف اجسام ہی زخم خوردہ
کہ روحیں بھی زخموں سے اب اٹ گئی ہیں
اب آؤ کہ ہم آج وعدہ کریں یہ
کہ جنگوں کی اس سرزمیں کو بنادیں گے ہم امن کی سرزمیں
ہم اپنی وفا سے بنادیں گے دنیا کو خلد بریں (٦)

ان کی نظموں میں ان موضوعات کے علاوہ منظر کشی کے ساتھ جذبہ واحساس کا رچاؤ بھی ملتا ہے۔ ان کی شاعری میں زندہ معاشرہ سانس لیتا اور کروٹیں بدلتا نظر آتا ہے۔ انہوں نے سماجی موضوعات پر متعدد نظمیں لکھیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے اپنی روحانی اور مذہبی منظومات میں اخلاقی باتیں نظم کی ہیں جس سے ان کی نظموں سے اخلاقی سبق بھی ملتا ہے۔ یوسف نیّر کو اپنے وطن سے بے پناہ محبت ہے اس لیے انہوں نے وطن دوستی پر بھی کافی نظمیں لکھی ہیں۔ وہ ایک نظم میں وطن سے محبت کا اظہار یوں کرتے ہیں:

اے وطن تجھ پہ کبھی آنچ نہ آنے دیں گے
ہر نئے دور کو عظمت کے فسانے دیں گے
ہم جلائیں گے دیے تیری فضاؤں میں سدا

گنگناتے ہوئے ہونٹوں کو ترانے دیں گے

(۷)

یوسف نیّر کا شمار ان شعرا میں ہوتا ہے جنھوں نے شہر اقبال میں علم کی آبیاری کے لیے عمر وقف کر دی۔ شاعری کا دامن بہت وسیع ہے۔ اس میں روز بروز نئی نئی آوازیں شامل ہو رہی ہیں۔ یوسف نیّر بھی شاعری میں ایک نئی آواز ہے۔ جدید اُردو غزل حالیؔ سے حسرتؔ تک، اقبالؔ سے فراقؔ، فیضؔ، ندیمؔ، باقر، جون ایلیا، کشور ناہید اور سیف زلفی تک نئے نئے تجربات سے نکھر رہی ہے۔ یوسف نیّر نے بھی غزل کے زلف کو سنوارنے میں اہم کردار ادا کیا۔ ان کی شاعری صرف لفاظی نہیں بل کہ اس میں مشاہدے کی وسعت اور فکر کی گہرائی بھی پائی جاتی ہے۔ غزل میں ایک بات بتائی جاتی ہے تو اک چھپانی پڑتی ہے۔ بات چھپانے کا کام رمز اور کنایہ سے لیا جاتا ہے اور یہی عناصر غزل میں حسن اور دلکشی پیدا کرتے ہیں۔ یوسف نیّر غزل کے اسرار و رموز سے واقف ہیں اور رمز و کنایہ کی زبان جانتے ہیں :

خشک شاخیں تو جلانے کے لیے ہوتی ہیں

سبز شاخوں پہ ہی پھل پھول لگا کرتا ہے

(۸)

شاعری میں فرسودہ تشبیہات اور استعارات کا استعمال اور بار بار جگالی کرنے کا عمل قاری کے لیے بوریت کا سبب بنتا ہے۔ یوسف نیّر کے تشبیہات اور استعارات میں نیا اور اچھوتا پن پایا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری کو پڑھ کر قاری اکتا نہیں جاتا بل کہ ایک نئے ذائقے سے آشنا ہو کر مزہ اور سرور لیتا ہے۔ یوسف نیّر کی غزلوں میں مستعمل استعارات سے ایسا تاثر ابھرتا ہے کہ قاری کو مفہوم سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ یوسف نیّر کے ہاں صنعتوں کا استعمال بھی زبردست ہے۔ ان کے استعمال سے ان کی غزلوں میں گہرائی پیدا ہوتی ہے۔ ان کی غزلوں سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

تو آفتاب تھا تجھ سے غرض تھی کیا مجھ کو

میں فرش خاک پر اک لڑکھڑاتا سایا تھا

پہلے خود کو رہا کرو اس سے

جسم بھی تو حصار سا ہے کچھ

شفق کے آئینے میں کیسے رنگ بکھرے ہیں

افق کے نیلگوں چہرے پہ آگ سی کیا ہے

(۹)

یوسف نیّر کی شاعری میں اجتماعی شعور کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ ان کا تعلق ترقی پسند نظریات سے ہے اور یہ نظریات انفرادیت کی بجائے اجتماعیت پر زور دیتے ہیں۔ وہ ایک حقیقت پسند شاعر ہیں۔ ان کی شاعری کو پڑھ کر قاری خیالی دنیاؤں اور رومانی فضاؤں میں نہیں کھو جاتا بل کہ زندگی کی تلخیوں سے روشناس ہو جاتا ہے۔ ان کی شاعری میں مکر و فریب نہیں، خود فریبی اور دھوکہ نہیں اور نہ اس میں تاریک راہوں میں گم کرنے والی کیفیت ہے۔ انہیں تو روشنی سے محبت ہے کیوں کہ روشنی میں ہر چیز واضح نظر آتی ہے۔ وہ انسان کو جہالت کے اندھیروں سے نکلنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ ان کی شاعری میں نئی صبح کی نوید ہے۔ وہ تاریکیوں کا عکس دکھا کر روشنی کی ضرورت سے لوگوں کو آگاہ کرتے ہیں اور روشنی کی کرنیں دکھا کر تاریکیوں کا پردہ چاک کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ آپ اپنی

شاعری میں حق اور صداقت کی آواز بلند کرتے ہیں اور غریب و بے کس افراد میں دلیری پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ آپ غریب مزدور کو اپنا حق چھین لینے کا درس بھی دیتے ہیں۔ آپ ظلم اور جبر کے خلاف آواز اٹھاتے ہیں اور حق اور سچائی کا ساتھ دیتے ہیں:

سروں سے رات کیوں ٹلتی نہیں ہے
یہ کس نے راہ میں روکا سحر کو(۱۰)

ظلم سے پہلے سوچ لے ظالم
تیرا میرا ایک ہی رب ہے(۱۱)

کس نے کس مظلوم کے آنسو پونچھے ہیں
دنیا کو دکھ درد سنا کر کیا کرنا ہے(۱۲)

ایک باشعور انسان جو بصیرت رکھتا ہے، وہ اپنے ماحول سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ شاعر عام انسان سے زیادہ حساس اور گہری بصیرت کا مالک ہوتا ہے۔ یوسف نیّر حساس شاعر ہیں۔ بڑھتی ہوئی مہنگائی، جنگ و جدال اور معاشی بد حالی نے معاشرے پر برے اثرات مرتب کیے۔ مال و دولت کی ہَوس نے انسان کو خود غرض بنا دیا۔ غربت اور مفلسی میں روز بروز اضافہ ہوتا جا رہا ہے جس کی وجہ سے انسانی تصورات بہت بدل گئے ہیں۔ مادیت پسندی نے جو ہماری اخلاقیات کو متاثر کیا، یوسف نیّر نے انہی حالات و واقعات سے متاثر ہو کر شاعری کی ہے:

جب سے بارش ہے گھر پہ دولت کی
پیار سے خاندان خالی ہے

وہ بھیڑ ہے کہ کوئی بھی پہچانتا نہیں
ہر شخص کھو گیا ہے دریچوں کے شہر میں
(۱۳)

یوسف نیّر کی شاعری ادب میں روشنی کی ایک کرن ہے۔ نیّر سلجھے ہوئے شاعر ہیں۔ انہوں نے مختلف شعری و افسانوی کتابوں پر فلیپ اور دیباچے بھی لکھے جن میں شعرا، اور مصنفین کے طرز اسلوب اور فکر پر مختصر اظہار خیال کیا گیا ہے۔ جس سے نیّر کی نثری اسلوب کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے۔ ان تقریضوں میں ان کی زبان میں سادگی، سلاست، صفائی اور بے ساختگی موجود ہے۔ شاعری میں بھی یوسف نیّر نے علامات، تراکیب، تشبیہات اور تلمیحات کا بخوبی استعمال کیا ہے ،انہوں نے عرفان و ادراک سے بعید علامتی نظام وضع نہیں کیا بل کہ عام فہم علامتیں استعمال کی ہیں۔ انہوں نے بحر عصیاں، گنبد جاں، سبز شاخ زیتون، دامن شب، لوح یاد، بابِ شناسائی، معراج آگہی، گنگ دریچے، نور کا قحط، بے صورت زبان اور ہرے پیڑ پر کلہاڑا جیسے الفاظ و تراکیب استعمال کر کے اپنے خوب صورت اور اچھے شعری ڈکشن کا ثبوت دیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے کلام میں بصری اور تخیلاتی پیکر بھی موجود ہے۔ ان کے کلام میں جذبے کی سادگی کے ساتھ ساتھ زبان کی مٹھاس اور اپنائیت بدرجہ اتم پائی جاتی ہیں۔ اشعار ملاحظہ ہوں:

دیواروں پر شکل بناتا پھرتا ہے
دیوانہ کیا کھوج لگاتا پھرتا ہے
تیز ہوا کا جھونکا شب کو گلیوں میں
دستک دیتا شور مچاتا پھرتا ہے
(۱۴)

یوسف نیّر کی شاعری میں فلسفیانہ انداز تحریر نمایاں ہے۔ انہوں نے شروع میں غزل گوئی کی طرف زیادہ توجہ دی۔ ان کی تخلیقات کا اگر بغور جائزہ لیا جائے تو ان کی شاعری مختلف سمتوں میں سفر کرتی دکھائی دیتی ہے، جن میں نظم، غزل، ہائیکو، گیت، تنقیدی اور تحقیقی مضامین شامل ہیں۔ انہوں نے سینکڑوں اشعار لکھے جو بڑی قدر و قیمت کے حامل ہیں۔ ان کی شاعری کے موضوعات ہمارے معاشرے کے ساتھ جڑے ہوئے ہیں۔ اللہ نے انہیں ایک پر اثر لہجہ عطا کیا ہے۔ ان کے الفاظ میں ایک طلسماتی اثر ہے جو قاری کو اپنے سحر میں مبتلا کر لیتا ہے۔ وہ دنیائے ادب میں ایک معلم، شاعر، ادیب، صحافی اور محقق کی حیثیت سے جانے پہچانے جاتے ہیں۔ ان کی گراں قدر خدمات سے قطعی طور پر انکار نہیں کیا جا سکتا۔ آپ نے متعدد اصناف پر قلم اُٹھایا اور ہر صنف میں فن کارانہ مہارت کا ثبوت دلا کر اپنے لیے ایسا مقام بنایا جس کی وجہ سے اردو ادب میں ان کا نام اور کام ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔

انور علی، پی ایچ ڈی ریسرچ سکالر، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

حوالہ جات

۱۔ جیکب پال، پاکستان کے مسیحی شعرا و شاعرات، مکتبہ جمال، ۲۰۰۷ء، ص ۱۴۵

۲،۳۔ یوسف نیّر۔ "غم کا موسم گزرنے والا ہے"۔ (مسودہ)

۴۔ آسیہ بانو۔ پروفیسر۔ مضمون ابدیت کے دیپ۔ مشمولہ، اخبارِ سیال کوٹ، ۳۱ جولائی ۱۹۹۹ء، ص ۳

۵۔ یوسف نیّر، روشنی کا پہلا دن، الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۳۰

۶۔ یوسف نیّر، جیون رشتہ۔ (مسودہ)

۷۔ یوسف نیّر۔ "غم کا موسم گزرنے والا ہے"۔ (مسودہ)

۸۔ ایضاً

۹۔ یوسف نیّر، روشنی کا پہلا دن، الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۸۰

۱۰۔ یوسف نیّر۔ "غم کا موسم گزرنے والا ہے"۔ (مسودہ)

۱۱۔ یوسف نیّر، روشنی کا پہلا دن، الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۱۱۸

۱۲۔ ایضاً، ص ۹۷

۱۳۔ یوسف نیّر، روشنی کا پہلا دن، الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۹۵، ۱۰۱

۱۴۔ یوسف نیّر۔ "غم کا موسم گزرنے والا ہے"۔ (مسودہ)

افسانے کی تنقید اور شمس الرحمن فاروقی

فرزانہ ناز

ABSTRACT

Man is ever keen of stories. In this modern age stories are not long and supernatural but short and life originated. Short stories begin from 1903 by yaldrum and hence its criticism after wards. Short stories are different from novels in many aspects. The theme, topic and central idea of short story in one but novel reflects many circles at the meantimes. Short stories are of many types long, short, symbolic and abstract.

Today new meaning of fiction has come to known and the criticism of short stories consists of technique topic, style, characterization and effect. Materialism, Fried's psychology, Marxism theories has made the modern stories attractive. But Shamus Ur Rehman Farooqi has written " Afsanay ki Hamayat Main" a controversial book. Short story and novel have the relation as ghazal via rubriyat . He is of the view to free it from un necessary restrictions but should have harmony. Special care should be taken in regarded of language. Short stories are not bound of narrative but events are marked with case and effect. Poetic expressions are not fair for short stories. Shamus- Ur - Rehman consider short stories as a second category in literature .But he is of the opinion to make it interesting. In the end he says I am not desperate with it but I welcome the new face of short stories. We can see that his concepts are quite different from the fiction critics like Abdual Qadir Sarwari, Gopi Chand Narang, Waqar Azeem and Mumtaz sheerin but have its own dignified importance.

انسان ہمیشہ سے کہانیاں سننے کا مشتاق رہا ہے۔ ابتدا میں داستان، تمثیل پھر ناول اور اب ان سب کی ترقی یافتہ شکل افسانہ کی صورت میں موجود ہے۔ انگریزی میں انھیں Short stories بھی کہا جاتا ہے۔ رفیع الدین ہاشمی ''اصناف ادب'' میں لکھتے ہیں:

''دور جدید میں انسان کی مصروفیت میں اضافہ ہو رہا ہے۔ اس کا اثر زندگی کے تمام شعبوں کی طرح ادب پر بھی پڑا ہے۔ گوناگوں مصروفیات میں گھرے ہوئے انسان کا تقاضا یہ ہے کہ اسے کوئی ایسی چیز پڑھنے کو ملے جو نہایت مختصر وقت میں اس کے ذوق کی تسکین و تشفی اور اس کے جذباتی، نفسیاتی اور تفریحی تقاضوں کو پورا کر سکے۔ مختصر افسانے اسی ضرورت کی پیداوار ہیں۔''(۱)

افسانہ داستان اور ناول کی ارتقائی صورت ہے۔ ناول اور افسانہ میں کافی مماثلت ہے۔ اختصار اور وحدت تاثر کے ساتھ ساتھ کردار کے ارتقا کے حوالے سے ان میں افتراق پایا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ ناول زندگی کا بحیثیت کل مطالعہ کرتا ہے۔ جب کہ افسانہ ایک جزو حیات کو پیش کرتا ہے۔ مغرب میں تو جدید افسانہ کا آغاز ۱۹۵۵ء تا ۱۹۶۰ء کے دورانیے میں ہوا لیکن مغرب کے برعکس برصغیر میں اس کا آغاز یلدرم نے ۱۹۰۳ء میں پہلا افسانہ لکھ کر کیا۔

تنقید کا فن تخلیق کا معیار بہتر کرنے کے لیے وجود میں آیا۔ نیز ادب پارے کی قدر و منزلت ادیب و شاعر کا مقام متعین کرنا بھی نقاد کا کام ہے۔ ہمارے ادب میں تنقید کو اب مختلف شعبوں میں تقسیم کر لیا گیا ہے۔ شاعری، نظم و نثر سب کے نقاد اپنے اپنے میدان عمل میں سرگرم دکھائی دیتے ہیں۔ جب کہ ڈاکٹر سلیم اختر اس تقسیم کو نہیں مانتے۔ وہ ''داستان اور ناول کا تنقیدی مطالعہ'' میں لکھتے ہیں:

''اصولاً تو تنقید کی تقسیم غلط ہے کہ یہ شاعری کی تنقید ہے یہ فکشن کی اور یہ ہے تنقید کی تنقید۔ یہ بالکل اسی طرح ہے جس طرح نقاد کو محض شاعری، فکشن یا اور کسی صنف کا نقاد قرار نہیں دیا جا سکتا۔ تنقید تنقید ہے اور بس۔''(۲)

جن نقادان ادب نے افسانہ پر تنقید کے حوالے سے بڑا نام کمایا ہے ان میں عبدالقادر سروری، گوپی چند نارنگ، ممتاز شرین، غلام یٰسین، جاوید رحمانی اور شمس الرحمن فاروقی شامل ہیں۔

افسانہ کی تنقید کی روایت

افسانے کی تنقید کا باقاعدہ آغاز عبدالقادر سروری کی کتاب ''دنیائے افسانہ'' سے ہوا جو ۱۹۲۷ء میں چھپی۔ اس کتاب میں انھوں نے فکشن کی تنقید کے حوالے سے سیر حاصل تبصرہ کیا لیکن وہ بالخصوص افسانہ نگاروں کے فن سے مطمئن نہیں ہیں۔ لکھتے ہیں:

"جس فن کو وہ اپنا مطمع نظر بنائے ہوئے ہیں، اس کی اہمیت خصوصیات اور اس کے اصول سے اردو دانوں کی واقفیت دلانے میں توجہ نہیں دے سکے۔"(۳)

وہ افسانہ نگاروں کو مغرب سے اکتساب فیض کرنے کا مشورہ دیتے ہیں ان کے خیال میں جب اردو نے افسانہ کی روایت مغرب سے اکتساب کی ہے تو اس کے حسب حال معیار نقد اور اس کی شعریات میں بھی مغربی ادب سے مستفید ہونے کی ضرورت ہے۔ بعد ازاں جدیدیت کے زیر اثر افسانہ اسی ڈگر پر چل نکلا۔

حمیرا اشفاق "جدید اردو فکشن" میں رقم طراز ہیں:

"جدیدیت کی تحریک جوائس کافکا، کامیو، سارتر، راب گرییئے اور دوسرے مغربی فنکاروں سے متاثر تھی۔ کردار نگاری پر کم توجہ دینے، کرداروں کو منہا کرنے، زمان اور مکان کو الٹ پلٹ، پلاٹ سے گریز اور بیانیے کی توڑ پھوڑ کی کوششوں کا آغاز ہوا۔ نئی ہیئتی تشکیلات پر قائم افسانے لکھے گئے۔ نئے اسالیب تراشے گئے یا قدیم اسالیب کی بازیافت کی گئی۔ جدید فن اپنا قاری Naratee متشکل کرنا چاہتا تھا۔"(۴)

ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی افسانے کے فن لوازم اور خواص کے حوالے سے اپنی کتاب "اصناف ادب" میں :

"فنی لحاظ سے ایک افسانہ کے لیے ضروری ہے کہ وہ وحدت تاثر کا حامل ہو۔ وحدت تاثر پیدا کرنے کے لیے ایک معیاری افسانے میں صرف ایک مقصد پر زور دیا جاتا ہے۔ اگر مقاصد اس سے زیادہ ہوں تو افسانے میں فنی خرابیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ افسانے میں تاثر کی وحدت اور اتحاد قائم رہے تو اس کی طوالت بھی گراں نہیں گزرتی ورنہ قاری افسانے میں دلچسپی محسوس نہیں کرتا۔"(۵)

ڈاکٹر سلیم اختر وحدت تاثر کو ناول اور افسانے کا افتراق اور جاذبیت کا باعث قرار دیتے ہیں:

"مختصر افسانہ کی جداگانہ تکنیک ہے جو ناول سے اخذ شدہ ہے پھر بھی انفرادیت کی حامل ہے۔ مختصر افسانے میں پلاٹ، کردار، مکالمے، ماحول کی تصویر کشی، جزئیات نگاری اساسی کردار ادا کرتے ہیں۔ مختصر افسانہ کو جو خصوصیت ناول سے ممیز کرتی ہے وہ ہے وحدت تاثر۔ دیکھا جائے تو افسانہ کا سارا مزا تاثر یا تاثیر وحدتِ تاثر کی مرہون منت ہے۔"(۶)

وحدت تاثر سے مراد ہے افسانے کا صرف ایک تھیم، موضوع اور مرکزی کردار ہو۔ تمام افسانے کی کہانی اسی محور پر گھومے۔ اسی سے وحدت تاثر جنم لے گی اور یہی ناول افسانے کا امتیاز ہے۔

ناقدین ادب نے افسانے کو چار اقسام میں تقسیم کیا ہے۔ تجدیدی افسانہ، مختصر افسانہ، افسانہ طویل اور علامتی افسانہ۔ تجریدی افسانہ میں وقت کا خارجی کے بجائے داخلی عنصر کارفرما ہوتا ہے۔ اس مقصد کے لیے شعور کی رو اور تلازم خیال سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ افسانہ مختصر اختصار کا روپ لیے ہوئے جب کہ افسانہ طویل مختصر طویل بیانات اور مکالموں کا فرق رکھتا ہے۔ علامتی افسانہ ماضی یا اساطیر کے حوالے سے جدید صورت حال کی ترجمانی موثر اور بلیغ انداز میں کی جاتی ہے۔ لیکن علامتی افسانہ لکھنا ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں۔ اس حوالے سے گوپی چند بہ حیثیت نقاد یہ رائے رکھتے ہیں:

"وہ افسانہ نگار جو تجربے کی شدت یا احساس اور شعور کی پیچیدگی رکھتے ہیں تو وہ علامتی کہانی لکھیں گے ہی۔ ورنہ کیا ضرور ہے کہ وہ افسانہ نگار جو سیدھی سادی کہانی لکھنے پر بھی قادر نہیں وہ علامتی کہانی کے چکر میں ایسی تحریروں کے انبار لگا دیں جو کھینچ تان کر بھی نہ کہانی کہی جا سکتی ہے نہ انشائیہ اور نہ کچھ اور۔"(۷)

اختصار افسانے کی بنیادی خوبی ہے۔ اس کے علاوہ رمز و ایماء افسانے کی خصوصیت لازم ہے۔ غزل کی طرح افسانے میں بھی وضاحت سے کام نہیں لیا جاتا بلکہ رمز و ایما سے معاملات تمثیل بیان کیے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی اس حوالے سے لکھتے ہیں:

"جدید افسانہ نگار علامتی افسانے لکھ رہے ہیں۔ ایسے افسانے بھی جن میں سرے ہی سے پلاٹ موجود ہی نہیں۔ افسانے کی جو بھی شکل ہو۔ افسانہ نگار کے لیے گہرے مشاہدے واقعات زندگی کے انتخاب اور ترتیب کے لیے سلیقہ مندی ضروری ہے۔"(۸)

افسانے کی صنف تیزی سے مقبولیت حاصل کر رہی ہے اور ساتھ ہی اس میں موضوعات کا تنوع اور وسعت بھی پیدا ہو رہی ہے۔ عبد القادر سروری کے بعد ناقدین افسانہ میں سلام سندیلوی، وقار عظیم، مظہر امام، اختر اورینوی اور شمس الرحمن فاروقی کے نام نمایاں ہیں۔ ڈاکٹر غلام یٰسین رانا ''تنقید افسانہ'' میں رقم طراز ہیں:

''افسانے کے مطالعہ اور تنقیدی جائزہ میں سب سے پہلے خام مواد اور پھر اس کی دلکشی دیکھنا چاہیے افسانہ میں تحریک اور واقعات کا تسلسل کیا ہے۔ پلاٹ فطری ہے یا غیر فطری، جان دار ہے یا بے جان مکالمہ نگاری کہاں ہے۔ نیچرل ہے یا نہیں۔ منظر نگاری میں مقامی رنگ کہاں ہے کشمکش کہاں ہے انجام فطری ہے یا غیر فطری۔''(۹)

ممتاز شرین نے بھی فکشن پر مدلل اور مفصل تنقید ''معیار'' کی صورت میں لکھی ہے۔ اس میں افسانے اور ناول سے تفصیلی بحث کی ہے۔ وہ رمز و ایما کو افسانہ کی جان قرار دیتی ہے۔ ان کے مطابق کہانیوں کا آغاز و انجام چونکا دینے والا ہوتا ہے۔ پہلے آغاز پر طویل بیانیے ہوتے تھے۔ اب فوراً افسانہ نگار موضوع پر آ جاتا ہے۔ کچھ افسانے دائروی ہوتے ہیں۔ جن کے آغاز و انجام میں ابہام ہوتا ہے اور قاری کی فکر کو تحریک ملتی ہے۔ موسپاں کے ناولوں کے زیر اثر اردو میں یہ روایت قائم ہوئی ہے۔ ممتاز شیریں کے مطابق افسانہ نگار مختلف تکنیکیں استعمال کرتا ہے:

''(۱) صیغہ کے لحاظ سے: ماضی حال، مستقبل، متکلم غائب، مخاطب کی تفریق۔

(۲) صرف تصویر کشی یا بیان۔

(۳) ایسا بیان جو کہیں کہیں مکالمہ اور عمل سے ملا ہوا۔

(۴) صرف گفتگو یا مکالمہ۔''(۱۰)

اس کے علاوہ سارے افسانے میں مکالمے، خطوط یا مناظر یا ماحول کی وضاحت کے لیے لمبے لمبے بیانیے لکھتے جاتے ہیں۔ محمود واجد ''اردو فکشن میں کہانی پن کا مسئلہ'' میں لکھتے ہیں:

''آج فکشن کا نیا مفہوم متعین ہو چکا ہے۔ یہ عصری حسیت سے آگے جا کر جدید فکر کا نمائندہ ہے جو اپنے عہد کا اسیر نہیں۔ جدید جس کا رشتہ کشف ذات اور کشیف کائنات سے جا ملتا ہے۔ ایک بہتر حوالہ شگفن ذات کا ہے جسے فوری یا خود آگاہی کا منبع سمجھ لیں تو بظاہر کوئی مضائقہ نہیں لیکن یہ کہ روایتی اور جدید فکشن میں بیانیہ کا قائم ہو یا اس کا اخراج حد فاصل ہے یہ اتنی ہی غلط بات ہے جتنی کہ نظم و نثر کا بنیادی فرق ہے۔''(۱۱)

ممتاز شریں میدان تخلیق کے ساتھ تنقید کی اقلیم کی وسعت کا بیان کرتے ہوتے لکھتی ہیں:

''آج افسانے کا مفہوم زیادہ وسیع ہو گیا ہے آج کہانی پن میں افسانہ نہیں، عروج اور موڑ بھی لازمی نہیں۔ اب خاکے اور رپورتاژ بھی افسانے میں شامل ہیں۔ ''جہاں میں رہتا ہوں'' اور ''ہماری گلی'' رپورتاژ کی طرح لکھے گئے ہیں لیکن یہ افسانے ہیں۔''(۱۲)

وقار عظیم نے افسانے کی تنقید میں تکنیک موضوع، اسلوب، کردار اور تاثیر سب باتوں کا خیال رکھا ہے۔ ان کے نزدیک کسی افسانہ پر تنقید کا پہلا مرحلہ یہ ہے کہ دیکھا جائے کہ فن افسانہ نگاری کو کس حد تک کام میں لایا گیا ہے اور اس کی رسومیات کی پاسداری کی گئی ہے۔

ڈاکٹر فوزیہ اسلم نے بھی تنقید افسانہ پہ خاص نظر رکھی ہوئی ہے اور اس میں اپنا حصہ ڈالا ہے۔ افسانہ کی تنقید کے حوالے سے وہ رقم طراز ہیں:

''افسانہ نگاری کا فن ناول نگاری کے فن سے بہت مشکل ہے۔ ناول کا میدان کردار نگاری کے لیے موزوں اور مناسب ہے۔ افسانے کا دائرہ عمل بہت محدود ہے۔ اس لیے سیرت نگاری کی تفصیل کی گنجائش نہیں ہوئی۔ افسانہ نگار کو محدود دائرے میں رہتے ہوئے کردار کو نمایاں کرنا ہوتا ہے۔ اس کے لیے تیز تیکھا اور مختصر انداز بیان موثر سمجھا جاتا ہے۔''(۱۳)

اگرچہ یہ زیادہ مشکل ہے۔ مولانا جوہر سے کسی نے کہا تھا کہ آپ کے پاس اگر وقت نہیں ہے تو مختصراً ہی کچھ لکھتے رہا کریں۔ جوہر نے جواب دیا میرے پاس مختصر لکھنے کا وقت نہیں کیوں کہ اختصار زیادہ محنت طلب ہے۔

افسانہ کی تنقید لکھنے والے کے لیے ضروری ہے کہ وہ افسانہ کی شعریات سے مکمل آگاہ ہو ایک افسانہ نگار جو خود ان اصولوں کو برت کر تخلیق کے مراحل سے گزرتا ہے وہ بہترین نقاد ہو سکتا ہے کیوں کہ تنقید اور تخلیق کا چولی دامن کا ساتھ ہے اور بقول جالبی نقاد اس تخلیقی تجزیے کی بازیافت کر کے تنقید تخلیق کرتا ہے۔ جاوید رحمانی اس حوالے سے رقم طراز ہیں:

''افسانے کی تنقید کے بارے میں میرا تجربہ ہے کہ افسانہ کی تفہیم میں ہمارے سکہ بند نقادوں کی تنقید اس قدر معاون ثابت نہیں ہوئی جس قدر وہ تنقیدیں جن کے لکھنے والے افسانہ نگار تھے۔''(۱۴)

ڈاکٹر انور سدید نے افسانے کے حوالے سے اپنے تنقیدی نظریات اپنی کتاب ''اردو افسانے کی کروٹیں'' میں پیش کیے ہیں۔ اس حوالے سے وہ رقم طراز ہیں:

''افسانے کی مقبولیت کی وجہ یہ نہیں تھی کہ یہ صنف ادب بعض اصولوں کی پابندی کرتی تھی یا اس کی دلچسپی قاری کو فوراً اپنی گرفت میں لے لیتی تھی بلکہ یہ کہ آلاؤ کے گرد بیٹھ کر کہانی سننے کی ایک مضبوط روایت ہماری تہذیب اور ادب میں پہلے سے موجود تھی۔''(۱۵)

آزادی کے بعد کے دور میں فساداتی ادب کے ساتھ ساتھ افسانوں کا سنہری دور بقول صلاح الدین احمد گزر رہا ہے۔ انور سدید کے خیال میں ہمارے موجودہ ادبی روایت نے مغرب کے اثرات قبول نہ کیے بلکہ ایک نئی کروٹ لی۔ بہرحال اس کے لیے مغرب کے ادب، جدید اثرات اور تحریکات دوراں سے استفادہ کی سخت ضرورت ہوتی ہے جب کہ وہاب اشرفی اپنی کتاب ''بہار میں افسانہ نگاری'' میں افسانہ نگاروں کی کم آگاہی کے شاکی نظر آتے ہیں:

''افسانے کی تنقید سرسری قسم کی تنقید نہیں ہے ایسی تنقید ہے جس کے لکھنے والے کے لیے زیر بحث موضوع سے واقفیت ضروری ہے۔ پیشہ ورانہ واقفیت کافی نہیں جس سے ہمارے نقاد اپنی دکان چلاتے ہیں۔''(۱۶)

فنی اعتبار سے نئے اور پرانے افسانے کی بنت میں فرق ہے۔ پرانے افسانے کے پلاٹ کہانی اور کردار کے بیان میں فرق ہے۔ نئے افسانے کردار کی اہمیت اور پرانے افسانے پلاٹ کی اہمیت پر زور دیتے ہیں۔ نئے افسانے میں کہانی کی روایتی منصوبہ بندی کے بجائے جدید تکنیک برتی جا رہی ہیں۔ نیا اسلوب وقت کی ضرورت بن گیا ہے۔ درون ذات کے قائل افسانہ نگار علامات سے بھی یہ کام لے رہیں۔ ڈاکٹر فوزیہ اسلم اپنی کتاب اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات میں لکھتی ہیں:

''علامات کو تین اقسام میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔(۱) روایتی، اتفاقی / حادثاتی اور آفاقی۔ اسی طرح علامت کی اور ایک تقسیم بھی ہے۔ یہ علامت کی فعالی کیفیت ہے۔ تبدل، ارتفاع، نمائندگی فرائیڈ کے نزدیک عارضی اور دائمی علامات ہیں۔ عارضی عصر سے پھوٹتی ہیں دائمی لوک ورثہ، اساطیر، دیومالا، روایات اور قدیم مذہبی دروبست سے ترتیب پاتی ہیں۔''(۱۷)

یونگ نے اجتماعی شعور کو فنی تخلیق کا سرچشمہ قرار دیا ہے۔ ممتاز شیریں کی طرح ڈاکٹر فوزیہ اسلم بھی صیغے کے فرق کو اہم قرار دیتی ہیں۔ یہ افسانہ کی بنت میں خاص اہمیت کا حامل ہے۔ نئے افسانے میں واحد متکلم کے صیغے کے استعمال نے پرانے افسانے سے الگ شناخت بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔ نئے افسانہ میں مکالمہ نگاری بھی اہم وصف ہے۔ وقار عظیم کے بقول شعور کی رو، لارنس کے تنقیدی خیالات، ورجینا وولف کی مادی زندگی کے خلاف بغاوت، فرائیڈ کی جنسی نفسیات، مارکس کے نظریات، ان سب نے مل کر افسانے میں نیرنگی اور بوقلمونی پیدا کر دی ہے۔

اسلوب کی تبدیلی بھی افسانے میں نئے رنگ بھرتی ہے۔ بلکہ زبان کی تجدید نو بھی ہوتی ہے۔ ڈاکٹر فوزیہ اسلم، آغا قزلباش کے حوالے سے لکھتی ہیں:

''جدید افسانے میں چار اسلوبیاتی انداز مروج ہیں:

(۱) استعاراتی، رمزی اور علامتی اسلوب۔

(۲) تجریدی اور شعری اسلوب

(۳) ملفوظاتی حکایاتی اور داستانی طرز بیان

(۴) بیانیہ انداز" (۱۸)

اردو افسانے میں جدید تکنیک کا آغاز احمد علی کے ابتدائی افسانوں میں دکھائی دیتا ہے جن میں خواب بیداری کی کیفیت شعور کی رو اور سرئیلزم کے اثرات ظاہر کرتی ہے۔ جنھیں افسانے اور ناول کی معروف نقاد ممتاز شیریں نے بہت اہمیت دی ہے۔

ڈاکٹر محمود حسن عسکری جھلکیاں میں رقم طراز ہیں:

"کسی صنف ادب میں نظریے بازی نے اتنی پیچیدگیاں پیدا نہیں کیں جتنی کہ افسانے میں۔ عموماً یہ سمجھا جاتا ہے کہ افسانہ بالکل علیحدہ صنف ہے اور بحیثیت ایک مستقل صنف ادب کے اس کی ایک مخصوص تکنیک ہے جو صرف اسی صنف کے لیے موزوں ہے۔ دراصل افسانہ کوئی الگ تھلگ صنف ادب نہیں ہے۔ افسانہ کوئی چیز نہیں ہوتی وہاں بہت سے افسانے ہوتے ہیں جن کے مقاصد اسالیب اور تکنیک سب مختلف اور متنوع ہیں۔"(۱۹)

اسی نظریہ بازی اور پیچیدگی نے ابہام کے مسائل بھی پیدا کیے ہیں جو بالخصوص علامتی افسانے کے حوالے سے خاص ہیں۔ اگرچہ نظیر صدیقی نے ابہام کو ادب کی جان کہا ہے لیکن کہیں کہیں یہ ابلاغ کا مسئلہ پیدا کرتا ہے خاص طور پر علامتی افسانے میں یہ مسائل قاری کے لیے دردِ سر ہیں۔ شہزاد منظم کی تنقیدی کتاب "علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ" اس حوالے سے اہم کتاب ہے۔ اس میں وہ اس حوالے سے رقم طراز ہیں:

"ادب کی تخلیق کا بنیادی مقصد تخلیقی تجربے اور اس کی مسرت میں قاری کا شریک ہوتا ہے۔ اس وقت اصل مسئلہ مصنف اور قاری کے مابین ذہنی ہم آہنگی کا ہے۔ ہم آہنگی جس قدر ہو گی ابلاغ اتنا ہی آسان ہو جائے گا۔"(۲۰)

نظیر صدیقی نے بھی ابلاغ کے مسئلے پر اپنی کتاب "مغربی ادب" کے دریچے میں مفصلاً بات کی ہے۔ دراصل ابلاغ جدید افسانے کا سب سے بڑا مسئلہ ہے جس کی وجہ عام طور پر علامتی اور تجریدی اسلوب اور دوسری وجہ افسانے کے فارم اور رسمویات میں توڑ پھوڑ اور روایت شکنی ہے۔ نئے افسانہ نگار ان سے انحراف کرتے ہیں جس کی وجہ سے افسانویت اور وحدت تاثر جو افسانے کی جان ہیں، متاثر ہوتے ہیں اور ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے۔ آج افسانہ، انشائیہ، نثری نظم سب کو غلط ملط کرنے سے افسانے کی تفہیم میں مسائل پیدا ہو رہے ہیں۔

شہزاد منظر حسن عسکری کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"افسانے اور کہانی کا تعلق بہت ہی لچک دار واقع ہوا ہے۔ بعض دفعہ ٹھیٹ کہانی کا عنصر افسانے میں سے بالکل غائب ہو جاتا ہے۔ یہ میدان اتنا وسیع ہے کہ افسانہ نگار کو تجربے کی مکمل آزادی حاصل ہوتی ہے۔ افسانہ نگار پر وہ پابندیاں عائد نہیں ہوتیں جو دوسری قسم کے لکھنے والوں پر عائد ہوتی ہیں اور میرے خیال میں یہ آزادی ہی اس صنف کی جان ہے۔"(۲۱)

پرانے یا کلاسیکی افسانے میں پانچ بنیادی عناصر ہوتے ہیں جن میں ماجرا نگاری، کردار نگاری، مکالمہ نگاری، مرکزی خیال اور زندگی کے بارے میں مصنف کا نظریہ حیات شامل ہے۔ جدید افسانے نے بقول رشید امجد پہلی بار مشینی تہذیب کے انسان کی بے چارگی، بیگانگی اور بے چہرگی کے ساتھ قدروں کی شکست وریخت کا احساس دلایا ہے۔ ساتھ ہی علامات کی تلاش میں پہلی بار داستانوی، اساطیر اور کتھاؤں سے بھرپور استفادہ کیا ہے۔

وقار عظیم کی کتاب "فن افسانہ نگاری" مجنوں گورکھ پوری کی کتاب "افسانہ اور اس کی غایت" اور اویس احمد ادیب کی اصول افسانہ نگاری شامل ہیں۔ اردو میں فن افسانہ نگاری کے بارے میں ابتدائی تصانیف زیادہ تر انگریزی سے ماخوذ تھا۔ وقار عظیم کی "نیا افسانہ" اور "ہمارے افسانے" تنقید افسانہ کی تاریخ میں ایک سنگ میل ہیں۔ وزیر آغا جدید افسانے کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"جدید اردو افسانے نے کردار کی معروضیت کو خیر باد کہہ دیا ہے۔ فقط بے جسم ہیولوں تک خود کو محدود کر لیا ہے اور یوں کہانی کے سارے خدوخال آپس میں خلط ملط ہوتے ہیں۔ یوں بھی جب افسانے سے کردار ہی غائب ہو یا افسانہ معروفیت سے ایک بڑی حد تک محروم ہو جائے تو پھر ہیولے اور سائے جنم لیتے ہیں اور انتشار کی فضا پھیل جاتی ہے۔"(۲۲)

شہزاد منظر نے "افسانے کے بارے میں چند گمرائیاں" میں ان لوگوں کی نشاندہی کی ہے جنھوں نے افسانے کے بارے میں گمراہیاں پھیلائی ہیں۔ اس سلسلے میں وہ انتظار حسین کے حوالے سے بیان کرتے ہیں کہ انتظار حسین کا یہ کہنا غلط ہے کہ اردو میں حقیقت پسند افسانے کے امکانات اور اسلوب کی کشش ختم ہو چکی ہے۔ شہزاد منظر اس حوالے سے رقم طراز ہیں:

"ہندوستان میں جن ناقدوں نے افسانے کے سلسلے میں گمرائیاں پھیلائیں ان میں شمس الرحمن فاروقی اور گوپی چند نارنگ پیش پیش ہیں۔ شمس الرحمن کیوں کہ بنیادی طور پر شاعری کے نقاد ہیں اس لیے افسانے اور ناول کے بارے میں گاہے بہ گاہے اظہار خیال کرتے ہیں۔ پس کوشش کرتے ہیں کہ کم تر ثابت کریں۔ چنانچہ انھوں نے اپنی کتاب کا نام "افسانے کی حمایت میں" رکھا ہے لیکن اس میں سارے مضامین افسانے کے خلاف ہیں اور افسانے کو معمولی درجے کی صف ثابت کرنے میں صرف کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ شاعری افسانے سے کہیں برتر ہے۔"(۲۳)

شمس الرحمن فاروقی اردو ادب کے ایک بہت بڑے نقاد ہیں۔ "وہ ۱۵ جنوری ۱۹۳۶ء کو کانڈ کانگڑ ہاؤس پرتاب گڑھ (ہندوستان) میں پیدا ہوئے۔"(۲۴) ان کی تنقیدی جہت تو زیادہ تر شاعری ہے لیکن فکشن پر تنقید بھی ان کا پسندیدہ موضوع ہے۔ ان کی تصانیف "تنقیدی افکار"، "تفہیم غالب"، "شعر شور انگیز افسانے کی حمایت" میں، "لفظ و معنی"، "جدیدیت کل اور آج" اور "فاروقی کے تبصرے" خاصے کی چیزیں ہیں۔ شعر شور انگیز کے بارے میں غلام عباس اپنے مقالے میں تبصرہ کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

"شعر شور انگیز جو کہ میر کی شاعری کے متعلق ہے، کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ شعر شور انگیز شمس الرحمن فاروقی کا معتبر کام ہے اگر وہ شعر شور انگیز کے علاوہ کچھ اور نہ لکھتے تو بھی ان کی جگہ اردو ناقدین میں نمایاں ہوتی جیسی آج ہے۔"(۲۵)

شمس الرحمن فاروقی کے تنقید افسانہ کے اصول و ضوابط:

شمس الرحمن فاروقی نے تنقید افسانہ پر ایک کتاب "افسانہ کی حمایت" لکھی۔ لیکن اپنے نام کے برعکس یہ صنف افسانہ کے خلاف رد عمل کے طور پر لکھی گئی تھی۔ وہ لکھتے ہیں کہ یہ ایک فروعی صنف ادب ہے کیوں کہ اس صنف میں خالص فن کے اعتبار سے گہرائی نہیں ہے جو شاعری میں موجود ہے لہٰذا افسانہ شاعری کی ہمسری نہیں کر سکتا اور یہ کہتے ہیں:

"اصل اصول تو یہ ہے کہ خالص فن کے اعتبار سے افسانہ اتنی گہرائی اور باریکی کا متحمل نہیں ہو سکتا جو شاعری کا وصف ہے لیکن دوسری حقیقت یہ ہے کہ ہمارے افسانے اور ناول کا وجود اتنا پر قوت اور نمایاں نہیں ہے جتنا شاعری کا۔ بڑے ادیبوں کا ذکر ہو تو ہمیں غالب میر اقبال یاد آتے ہیں۔ پریم چند، منٹو اور بیدی نہیں پھر ناول اور افسانے پر تنقید ہو تو کہاں سے ہو۔"(۲۶)

انھوں نے افسانے کی تنقید کے جو شعریات مرتب کیں وہ حسب ذیل ہیں:

افسانہ ناول کے مقابل ایسا ہی ہے جیسے غزل کے مقابلے میں رباعی۔ افسانے کو غیر ضروری Pretension سے آزاد کر کے، غیر ضروری بوجھ ہٹا کر اس کا جائز مقام دینا چاہیے یعنی افسانہ کو محض رباعی کی سطح پر رکھا جائے تو بہتر ہے۔ افسانے کے موضوعات سے زیادہ اس کی نثر اور اسلوب قابل توجہ ہیں۔

شمس الرحمن فاروقی افسانوی نثر میں آہنگ کو ضروری خیال کرتے ہیں۔ اس حوالے سے رقم طراز ہیں:

"کسی فن پارے میں سب سے پہلے میری سمجھ میں نہیں آتا کہ اس کے الفاظ کیا ہیں کس طرح وہ میرے ساتھ برتاؤ کر رہے ہیں۔ ان کے آہنگ میں کوئی کمزوری تو نہیں۔ اگر کمزوری ہے تو یہ تخلیق میرے لیے بڑی مشکل سے قابل فہم ہوتی ہے۔ نظم کی حد تک تو ٹھیک ہے اس میں مقررہ آہنگ بحر یا وزن کے اعتبار سے اعتبار

پیدا ہو جاتا ہے۔ نثری نظم میں بھی آہنگ ہوتا ہے لیکن نثر کے مسلسل ٹکڑے سے آہنگ کی کمی بہت زیادہ کھٹکتی ہے اور اس میں آہنگ پیدا کرنا کافی مشکل بھی ہوتا ہے۔"(۲۷)

۴۔ فاروقی صاحب افسانے میں کہانی پن کو بہت اہمیت دیتے ہیں:

"کہانی پن وہ صفت ہے جس کے ذریعے افسانہ آگے بڑھتا ہے اور آگے بڑھناواقعات کی کثرت کے مترادف ہوتا ہے کہانی ایک سلسلے کا نام ہے۔اسی سلسلے میں زمانی یا تاثراتی ربط بھی ہو سکتا ہے۔ قاری کہانی کو پڑھنے اور کہانی پن کو محسوس کرے۔ لہٰذا کہانی پن اور دلچسپی ایک ہی شے ہے اور کہانی پن افسانے میں قاری کی دلچسپی کو بنائے رکھتی ہے اور یہ قاری کے فکر کی علامت بھی ہے۔"(۲۸)

۵۔ شمس الرحمن فاروقی افسانہ میں مضامین سے زیادہ ان کے طریقہ کار پر توجہ دیتے ہیں۔ غلام عباس اس حوالے سے لکھتے ہیں:

"وہ جو اپنی تنقید میں انھوں نے کہا کہ افسانہ میں زبان اور تخلیقی نثر کا خیال رکھا جائے تو وہ اپنی پہلی منزل تک کامیاب ٹھہرا مضمون کچھ بھی ہو کوئی فرق نہیں پڑتا۔"(۲۹)

۶۔ افسانہ بیانیہ کا محتاج ہوتا ہے۔ اس لیے یہ وقت کے ساتھ بندھا ہوا ہے۔ بیانیہ وہ ہے جس سے مکالمے سے زیادہ کام نہ لیا گیا اور ان میں داستان بیان کی گئی ہو۔ افسانے کی تنقید میں ممتاز شیریں نے مدلل بحث کی ہے۔ شمس الرحمن فاروقی اس حوالے سے لکھتے ہیں:

"ممتاز شیریں نے بیانیہ کے لیے جو کچھ کہا ہے اس کے زیر اثر ہم یہ سمجھے لگے ہیں کہ بیانیہ دراصل افسانے کا دوسرا نام ہے لیکن یہ بات درست نہیں بلکہ بیانیہ سے مراد وہ تحریر ہے جس میں کوئی واقعہ یا کئی واقعات بیان کیے جائیں۔"(۳۰)

۷۔ وہ مزید لکھتے ہیں کہ واقعہ کی کئی شکلیں ہو سکتی ہیں جو افسانے تک محدود نہیں۔ اس طرح وہ اسالیب جن میں واقعات ہوتے ہیں افسانہ نہیں کہے جا سکتے۔ مثلاً ڈرامہ، فلم رقص وغیرہ۔ جب کہ واقعہ وہ بیان ہوتا ہے جس میں کسی قسم کی تبدیلی حال ہو Event یعنی واقعہ کہلائے گا۔

ممتاز شیریں اور دیگر نقاد اس حوالے سے مختلف رائے رکھتے ہیں۔ عابد سہیل اس حوالے سے رقم طراز ہیں:

"بیانیہ الفاظ کی مدد سے کسی معروض، شخص، اشخاص کے ظاہری یا خصوصیات کی تصویر کشی کا نام ہے۔ معروض واقعہ بھی ہو سکتا ہے۔ خیال بھی دل و دماغ کی ایک لہر اور منظر بھی اور ان کے بغیر شعر کا تصور بھی محال ہے۔ چنانچہ شاعری میں بھی بیانیہ سے مفر نہیں۔"(۳۱)

شمس الرحمن فاروقی نے بیانیہ کا جو اصول وضع کیا ہے اس میں افسانہ قائم ہونے کے لیے بیان کردہ واقعات میں علت و معلول کا رشتہ ہو۔ cause & effect یعنی علت اور معلول کا رشتہ اس قدر مقبولیت حاصل کر گیا کہ اس کے بغیر کہانی کا تصور بھی محال ہے۔ عابد سہیل لکھتے ہیں:

"فاروقی صاحب کے مطابق واقعات کی ترتیب میں تعمیری ربط کا ہونا قصے اور افسانے کی فطری پہچان ہے اور اس کے بغیر کوئی نظریہ افسانے کے بارے میں قائم نہیں ہو سکتا۔"(۳۲)

۸۔ شاعری وقت کی قید سے آزاد ہو سکتی ہے مگر بقول شمس الرحمن فاروقی افسانہ ہمیشہ وقت یعنی زمان و مکان کی قید میں رہے گا۔

۹۔ فاروقی صاحب افسانہ کی تنقید کو ایک الگ صنف قرار دیتے ہیں اور اس پر شاعرانہ چھاپ کے خلاف میں اس حوالے سے وہ رقم طراز ہیں:

"افسانہ اس لحاظ سے تھوڑی سی بدنصیب صنف ہے کہ اس پر گفتگو کرتے وقت شاعر کا نام ناگزیر قرار دیا جاتا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ افسانے اور شاعری بلکہ تمام تخلیقی ادب کی جمالیات ایک ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ افسانے اور شاعری بلکہ تمام تخلیقی ادب کی شناخت شاعری کے حوالے یا شاعری کی شناخت افسانے کے حوالے سے ہو سکتی ہے۔"(۳۳)

۱۰۔ وقار عظیم کے نزدیک شعریت یا شاعرانہ انداز بیان افسانہ کی خوبی ہے۔ شمس الرحمن اس کے برعکس اسے عیب جانتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

"نظم کو نظم کہیں افسانہ کو افسانہ کہیں کیوں کہ شاعری اور افسانہ میں فرق ہے۔ افسانہ کے اجزا آسانی سے الگ الگ کیے جاسکتے ہیں لیکن شاعری میں یہ اتنا آسان نہیں۔ افسانے کے اجزا میں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ کردار یہ واقعہ یہ مکالمہ اور یہ منظر ہے لیکن شاعری میں یہ تمام باتیں موجود نہیں ہوتیں اور اگر ہوں بھی تو انھیں علیحدہ کرنا بڑا مشکل کام ہے کیسی بھی بیانیہ نظم میں مکالمہ اتنا اہم نہیں جتنا افسانے میں۔" (۳۴)

۱۱۔ خود کلامی جدید افسانے کی نئی تکنیکوں میں سے ہے۔ شمس الرحمن فاروقی اس پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"افسانہ نگار کی مرضی ہے کہ وہ خود کلامی کا استعمال کرے نہ کرے کس طرح کرے یا کس کردار کے لیے استعمال کرے۔ خود کلامی میں تین چیزیں ہوتی ہیں۔ ایک داخلی خود کلامی دوسری سولولوگی اور تیسری شعور کی رو۔ داخلی خود کلامی ایک طرح سے عملی کلام ہوتا ہے۔ اس میں منطقی تسلسل اتنا نہیں ہوتا جتنا کہ سولولوگی میں ہوتا ہے اور تیسری شعور کی رو۔ داخلی خود کلامی ایک طرح سے عملی کلام ہوتا ہے۔ اس میں منطقی تسلسل اتنا نہیں ہوتا جتنا کہ سولولوکی میں ہوتا ہے داخلی خود کلامی صرف یہ ہوتی ہے کہ خیالات کو بطور تحریر بیان کرنے کے بجائے بطور عملی کلام کے بیان کرتے ہیں۔" (۳۵)

شاعری اور افسانہ کا بنیادی فرق یہ ہے کہ شاعری کا دار و مدار الفاظ اور افسانہ کی بنیادی اکائی واقعہ ہے۔ واقعہ نگاری کے لیے مناظر نگاری اور جزئیات نگاری کرنی پڑتی ہے نیز مکالمہ اور بیانیہ سے بھی کام لینا پڑتا ہے۔

۱۵۔ شمس الرحمن نے یہ اصول بھی بتایا ہے کہ اب تخلیقی اور تنقیدی رویے جو ادب کی قدر شناسی صرف دستاویز سماج کے طور پر کرنا چاہیں رد ہو جائیں گے۔ فاروقی رقم طراز ہیں:

"اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش، اردو افسانے میں مزدور کی پیش کش، عورت کی پیش کش، اردو افسانے میں فلسفہ یہ سب تو ہو چکا اب ذرا واقعہ بیان ہو جائے۔" (۳۶)

جدید افسانہ جدید تحریکات اور فکر کے زیر اثر ہے۔ مثلاً حقیقت نگاری کے زیر اثر ہمارا کافی ادب تخلیق ہوا۔ وہ کہتے ہیں ریلزم ریلزم ہی ہے۔ پھر یہ نیو ریلزم یا بے رحم ریلزم ان اصطلاحات سے کیا فرق پڑتا ہے۔ کیوں کہ حقیقت نگاری کا اظہار تو ۱۹۷۰ء کے بعد ہمارے افسانوں میں بڑی اچھی طرح سے ہو رہا ہے۔ حقیقت نگاری یقیناً ادراک کرنے والے پر منحصر ہے۔ شمس الرحمن فاروقی اس حوالے سے رقم طراز ہیں:

"ریلزم کے معنی اگر صرف یہ ہیں کہ لوگوں کی شکلیں کیسی دکھائی جائیں مثال کے طور پر اگر میں افسانہ جس میں تمام لوگوں کی شکلیں بالکل درست ہوں ان کی زبان صحیح ہو محاورہ صحیح ہوں شہروں کے نام محلوں کے نام صحیح ہوں لیکن نتیجہ یہ نکالوں کہ ہر عورت پیدا ہوتی ہی مرد ہو جاتی ہے تو آپ کہیں گے یہ ریلزم ہو گی۔ اگر ریلزم کے ہٹ کر ہم صرف یہ کہیں کہ حقیقت جو ہماری زبان سے وابستہ ہے اگر آپ اس کے علاوہ کوئی دوسری حقیقت ظاہر نہ کرنا چاہیں تو آپ فن پارہ تخلیق نہیں کر سکتے۔" (۳۷)

اسی حوالے سے وہ ترقی پسندوں کے کھردرے ریلزم سے بھی اختلاف رکھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ حقیقت تو حقیقت ہوتی ہے۔ اس میں کھردرا کیا اور اس میں لطافت کیا۔ ان کے مطابق یہ اصطلاحات غیر ضروری ہیں اور افسانے کی تفہیم میں کوئی مدد نہیں کرتیں۔

شمس الرحمن فاروقی اسی لیے علامتوں کے بھی مخالف ہیں۔ جنھوں نے علامتی افسانے میں ابلاغ کا مسئلہ جنم دیا۔ اس بارے میں ان کی رائے ہے:

"ہمارے نئے افسانہ نگاروں میں یہ بھی کمزوریاں ہیں کہ جتنا ممکن ہو سکے وہ اشارے چھوڑ دیں تا کہ یہ کہنے کا امکان نہ ہو کہ بڑا مبہم افسانہ ہے۔ افسانہ نگار کو ضروری تین چار اشاروں سے کام چلنے پر گیارہ بارہ اشارہ نہیں لانے چاہیے۔ مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار ایسے اشارے بھی ڈال دیتا ہے جن کے چنداں ضرورت نہیں ہوتی۔" (۳۸)

شمس الرحمن فاروقی کی کتاب افسانہ کی حمایت کے بارے میں گوپی چند نے پیش گوئی کی تھی کہ یہ کتاب خاصی متنازعہ ثابت ہو گی کہ انھوں نے افسانہ کو شاعری کے مقابلے میں دوسرے درجے کی صنف کہا ہے۔ اصناف کی درجہ بندی پایۂ اسناد کو کم ہی پہنچتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ انھوں نے خود افسانوں میں طبع

آزمائی کی اور ہم دیکھتے ہیں کہ وہ داستان اور فکشن کو الگ الگ سمجھتے ہیں۔ یہی داستانوں سے ماخوذ تہذیبی رنگ ان کے افسانوں میں نظر آتا ہے۔ انھوں نے اپنی طرف سے افسانہ کی معیاری شکل بھی پیش کر دی ہے۔ اگر چہ وہ افسانہ اور شاعری کے تقابل میں جانب داری کے مرتکب ہوئے ہیں لیکن خود اپنی کتاب "افسانے کی حمایت میں" رقم طراز ہیں:

"اردو کا افسانہ نگار یہ جانتا ہے کہ تحریر کو دلچسپ بنانے کے لیے اسے نیا بھی بنانا ہے۔ مشکل یہ ہے کہ نئے پن اور دلچسپی دونوں کے بہ یک وقت حصول کے لیے کردار نگاری کے مروجہ طریقوں سے انحراف کرنا پڑتا ہے اور نئے طریقے ابھی پوری طرح گرفت میں نہیں آئے ہیں لیکن میں نئے افسانے سے مایوس ہرگز نہیں ہوں بلکہ اس کا خیر مقدم کرتا ہوں۔ اس شکست و ریخت کا بھی جو نئے کو پرانے سے الگ کرنے کے لیے اور بالا آخر نئے کو قائم کرنے کے لیے ضروری ہے۔"(۳۹)

فرزانہ ناز، ریسرچ اسکالر پی ایچ ڈی اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

حوالہ جات

۱۔ رفیع الدین ہاشمی، اصناف ادب، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء، ص ۹۔۱۲۸
۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، داستان اور ناول کا تنقیدی مطالعہ، لاہور، سنگ میل، ۱۹۹۱ء، ص ۵۴
۳۔ سروری، عبدالقادر، دنیائے افسانہ، بار دوم، حیدر آباد دکن، انجمن مکتبہ ابراہیمیہ، ۱۹۳۵ء، ص ۵۸
۴۔ حمیرا اشفاق، جدید اردو فکشن، لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء، ص ۱۶
۵۔ رفیع الدین ہاشمی، اصناف ادب، ص ۱۶۹
۶۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، تنقیدی اصطلاحات، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء، ص ۹۱
۷۔ گوپی چند نارنگ، مرتب، نیا اردو افسانہ، دہلی، اردو اکادمی، ۱۹۸۸ء، ص ۵۴
۸۔ رفیع الدین ہاشمی، اصناف ادب، ص ۱۳۱
۹۔ غلام یٰسین رانا، ڈاکٹر، تنقید افسانہ، "وقار عظیم اور شمس الرحمن فاروقی کا تقابلی مطالعہ" مشمولہ غازی ریسرچ جنرل، ڈیرہ غازی خان یونی ورسٹی، جون ۲۰۱۴ء، ص ۲۰
۱۰۔ ممتاز شیریں، معیار، لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۶۳ء، ص ۱۸
۱۱۔ محمود واجد، اردو فکشن میں کہانی پن کا مسئلہ، مطبوعہ اوراق، سالنامہ، لاہور، نومبر دسمبر ۱۹۸۲ء، ص ۲۹۰
۱۲۔ ممتاز شیریں، معیار، ص ۴۰
۱۳۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، "منٹو پر مغرب کے نفسیاتی و تکنیکی اثرات" مشمولہ الماس، شمارہ نمبر ۱۰، شاہ عبداللطیف یونی ورسٹی، پاکستان، ص ۳۶
۱۴۔ جاوید رحمانی، افسانہ تنقید، مشمولہ اخبار اردو، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، فروری ۲۰۰۹ء، ص ۲۵
۱۵۔ انور سدید، اردو افسانے کی کروٹیں، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۱ء، ص ۱۷
۱۶۔ وہاب اشرفی، بہار میں اردو افسانہ نگاری، پٹنہ، بہار اردو اکیڈمی، ۱۹۸۹ء، ص ۶۵
۱۷۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۱۰ء، ص ۳۷۹
۱۸۔ ایضاً، ص ۳۸۳

۱۹۔ حسن عسکری، جھلکیاں، حصہ اول، لاہور، مکتبہ الروایت، دسمبر ۱۹۸۱ء، ص ۹۸

۲۰۔ شہزاد منظر، علامتی افسانے کا ابلاغ، منظر پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء، ص ۱۱

۲۱۔ ایضاً، ص ۵۰

۲۲۔ شفیق انجم، اردو افسانہ، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۸ء، ص ۲۴۷

۲۳۔ شہزاد منظر، علامتی افسانے کا ابلاغ، ص ۸۲۔۸۱

۲۴۔ شہزاد منظر، ''شمس الرحمن فاروقی سے مکالمہ'' مشمولہ سہ ماہی روشنائی، کراچی، جولائی تا ستمبر ۲۰۰۳ء، ص ۸۸

۲۵۔ غلام عباس، تنقید افسانہ میں شمس الرحمن فاروقی کا حصہ، مقالہ برائے ایم فل، اسلام آباد، علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی، ۲۰۱۴ء، ص ۱۱۱

۲۶۔ شمس الرحمن فاروقی، افسانے کی حمایت میں، کراچی، شہر زاد پبلشرز، ۲۰۰۴ء، ص ۱۵

۲۷۔ گوپی چند نارنگ، مرتب نیا دور اور افسانہ، کراچی، المسلم پبلشرز، ۱۹۸۹ء، ص ۴۸۹

۲۸۔ غلام یٰسین الانا، ڈاکٹر، مرتب، تنقید افسانہ، ص ۲۶

۲۹۔ غلام عباس، ''شمس الرحمن فاروقی سوانح و ادبی خدمات'' مشمولہ غازی ریسرچ جنرل، ص ۱۳۸

۳۰۔ شمس الرحمن فاروقی، افسانے کی حمایت میں، ص ۱۹۳

۳۱۔ عابد سہیل، فکشن کی تنقید چند مباحث، دوسرا ایڈیشن، لکھنو، پاریکھ پریس، ۲۰۰۴ء، ص ۲۸ ۳۲۔ ایضاً، ص ۶۳

۳۳۔ گوپی چند نارنگ، مرتب نیا دور اور افسانہ، ص ۵۸۲ ۳۴۔ غلام یٰسین الانا، ڈاکٹر، مرتب، تنقید افسانہ، ص ۳۴

۳۵۔ ایضاً، ص ۲۹

۳۶۔ گوپی چند، مرتب، اردو افسانہ روایت اور مسائل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۵۷۲

۳۷۔ ایضاً، ص ۵۷۲ ۳۸۔ ایضاً، ص ۵۹۱ ۳۹۔ شمس الرحمن فاروقی، اردو افسانے کی حمایت میں، ص ۱۳۴

ہیرو: داستانوی معیارات کے تناظر میں

ڈاکٹر فہمیدہ تبسم

ABSTRACT

Hero is the main Character of Dastan,Novel,Story and Dramma etc.there are different types of Heros in world Literature.The Hero of dastan has typical standerd of characterization.Hero of Dastan is different in actoin,personality and other quallities by the Hero of present day.this artical shows the standerd of Hero in dastan period. It describes that hero of dastan is totally perfact and according to normal standerd of literature .of the time

کہانی یا داستان سلسلہ در سلسلہ واقعات کی اک رَو کا نام ہے۔ ہر واقعے میں کچھ کردار ہوتے ہیں جو مل کر کسی کہانی کو پایہء تکمیل تک پہنچاتے ہیں۔ کہانی کی تمام تشکیل و تکمیل انھی کرداروں کی رہینِ منت ہوتی ہے۔ جس طرح بہت سی جزئیات مل کر کسی کل کی تشکیل کرتی ہیں اسی طرح بہت سے کردار مل کر ایک کہانی تخلیق کرتے ہیں اور کہانی کا مجموعی تاثر بھی انھی کرداروں کی وجہ سے قائم ہوتا ہے۔

کردار جنھیں ہم خاص لبادوں میں لپٹا دیکھتے ہیں اور ان کے اعمال و افعال سے ان کی مخصوص نفسیات اور اثر پذیری کا جائزہ لیتے ہیں۔ کسی ایک عہد اور معاشرت سے متعلقہ ہوتے ہیں۔ ان کی بناوٹ اور تشکیل و تعمیر میں مخصوص زمانی و مکانی عناصر شامل ہوتے ہیں۔ انسانی فکر کے ارتقا کے ساتھ کرداروں کا رنگ و روپ بھی تبدیل ہوتا رہا، حیوانات کی کہانیوں کے کردار انسانی کرداروں میں تبدیل ہوئے اور مختلف ادبی ادوار میں ان کی ہیئت بدلتی رہی لیکن اصطلاحاً کردار کو فن افسانہ سے گہرا ربط ہے۔ کہانی، افسانہ، ناول یا ڈراما کسی نہ کسی آغاز اور انجام کا محتاج ہوتا ہے۔ آغاز سے انجام تک کہانی کا تمام تانا بانا کرداروں کی مدد سے بُنا جاتا ہے۔ مختلف کردار اپنے اپنے مقام پر رہتے ہوئے کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں، ان میں سے کچھ ضمنی کردار کہلاتے ہیں جو مل کر ایک ایسے کردار کو نمایاں کرتے ہیں جو "مرکزی کردار" کہلاتا ہے۔ مرکزی کردار کو ہیرو یا ہیروین کہا جاتا ہے۔ Encyclopedia Britanica میں Hero کے معانی مندرجہ ذیل ہیں:

Hero, in literature, broadly, The main character in a literary work; the term is also used in a specialized sense " for any figure celebrated in the ancient legends of a people or in such early heroic epics as Gilgamesh, The (Iliad Beowulf, or la chanson de Ronald."(1

مرکزی کردار عموماً ہیرو یا ہیروین کی صورت میں محیر العقول کارنامے سرانجام دینے کے ساتھ کہانی پر چھا جانے کا تاثر بھی رکھتے ہیں۔ کسی کہانی کا مرکزی کردار دراصل انسانی سائیکی کا عکاس ہوتا ہے جس کی رو سے اسے قوت و جبروت کے مثالی معیار پر پورا اترنا ہوتا ہے۔ مرکزی کردار کو دیگر کرداروں کی نسبت زیادہ قوی، بہادر اور اعلیٰ شخصیت کے طور پر پیش کیا جانا ہی کہانی کو بہتر رخ عطا کرتا ہے۔ اور مرکزی کردار کی حیثیت بھی تب ہی ابھر کر سامنے آتی ہے جب وہ بے شمار کرداروں کے سمندر میں کچھ اس طرح اپنا آپ نمایاں کرے کہ قاری یا سامع کو از خود احساس ہونے لگے کہ "ایں چیزے دیگر است"۔

ہیرو یا مرکزی کردار کا سب سے بڑا خاصا جدوجہد اور کوشش پیہم ہے۔ وہ تبدیلی کا ترجمان ہے۔ وہ نہ صرف اپنے لیے تبدیلی کا باعث ہوتا ہے بلکہ اس کے ماحول میں لاتعداد افراد بھی اس کے شجاعانہ کارناموں کی وجہ سے اپنی زندگیوں میں خوشگوار تبدیلیاں ملاحظہ کرتے ہیں۔ ہیرو اپنے ماحول کا ایک برتر فرد ہوتا ہے۔

مرکزی کردار کی تخلیق میں ہماری اجتماعی انا بھی شریک ہوتی ہے۔ ہم ہیرو کو ناقابلِ شکست دیکھنا چاہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قرونِ اُولیٰ سے آج تک جو کہانیاں تخلیق ہو رہی ہیں ان میں ہیرو عموماً ہر محاذ پر کامیاب ٹھہرتا ہے۔ بہت کم ایسی کہانیاں ہیں جن میں وہ موت یا دائمی شکست سے دوچار ہوا ہو۔ ہمارے اس طرزِ عمل ہی نے ہیرو کو امر ہونے میں مدد دی ہے۔

مرکزی کردار انسانی نفسیات پر اثر انداز ہوتا ہے۔ دنیا بھر کے افسانوی ادب میں ہیرو بالعموم نیکی کا مجسمہ ہوتا ہے۔ وہ شر کی قوتوں سے نبرد آزما ہوتا ہے، حق کا دفاع کرتا ہے، مظلوم کو تحفظ دیتا ہے اور سچ کی خاطر جان لڑا دیتا ہے۔ قاری کی ہمدردیاں اور توقعات اس کے ساتھ ہوتی ہیں در حقیقت وہ ایک با صلاحیت انسان ہوتا ہے سہیل احمد خان:

"ہیرو وہ انسان ہے جسے قدرت نے غیر معمولی صلاحیتیں عطا کی ہیں وہ ان صلاحیتوں کو عمل میں لاتا ہے، ہیرو کی آزمائش دراصل انھی صلاحیتوں کی آزمائش ہے گویا یہ انسانی وقار کا استعارہ ہے۔"(۲)

مرکزی کردار اپنی سرشت کے اعتبار سے معمولی کردار نہیں ہوتا بلکہ اس کی شخصیت کی تعمیر میں تکمیل کے جملہ عناصر جمع کر دیے جاتے ہیں۔ شمسی ہیرو سے حاتم طائی تک ہر ایک مرکزی کردار عام سطح سے اوپر اٹھتا اور بلندیوں کی طرف مائل بہ پرواز دکھائی دیتا ہے۔ وہ ایک ایسا سونا ہے جو آگ میں تپ کر کندن بنتا ہے۔ مشکلات اس کے سامنے کوئی حیثیت نہیں رکھتیں اور وہ ان سے کھیلتا چلا جاتا ہے۔ اس کی مرکزی حیثیت کی ایک یہ بھی کسوٹی ہے کہ وہ مشکل پسند ہو اور دشواریوں پر قابو پانے کی صلاحیت رکھتا ہو۔

ہیرو اپنے عہد اور ثقافتی اقدار کا نمائندہ ہوتا ہے۔ اس کی شخصیت میں اس کی تہذیبی روایات کے آئینے جڑے ہوتے ہیں۔ دراصل وہ کسی قوم کی اجتماعی سوچ اور فکر و فلسفہ کا ادبی اظہار ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہیرو توقعات کا مرکز ہوتا ہے اور اس کی پسپائی قارئین کے لیے ناقابل برداشت ہوتی ہے۔ وہ دیوتا نہیں ہوتا لیکن دیوتا کی طرح اس کو محیر العقول اور صبر آزما مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ دنیا بھر میں ہیرو کا معیار ایک ہی ہے چاہے وہ کسی خطہ سے تعلق رکھتا ہو اس سے جو امیدیں وابستہ کی جاتی ہیں ان کی نوعیت یکساں ہوتی ہے۔ یکسانیت کی یہی چھاپ ہیرو پر بھی نظر آتی ہے اس پر تبصرہ کرتے ہوئے آرزو چودھری لکھتے ہیں :

"چاروں جہتوں کے سورما اور ہیروز تو یوں دکھائی دیتے ہیں جیسے ایک خاندان اور ایک ہی قبیلے سے ہوں۔ بول چال، رہن سہن، رنگ روپ اور معاشرہ کی دھوپ میں فرق ہو تو ہو اور کوئی فرق نہیں۔"(۳)

ہیرو کی مختلف حیثیات اور اس کے افعال و اعمال پر مشرق و مغرب کے علمائے ادب نے بحث کی ہے اور اس کی شخصیت کے المیہ، مزاحیہ، جنگجویانہ، فاتحانہ اور رومانوی پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ جوزف کیمپبل نے اپنی کتاب " A Hero with a thousand faces " میں ہیرو پر تفصیلی و تحقیقی بحث کی ہے۔ اس بحث کو سمیٹتے ہوئے جوزف کیمپبل نے ہیرو کی شخصیت کی عظمت ان الفاظ میں بیان کی ہے:

The mighty hero of extraordinary powers - able to lift mount Govardhan on a finger,and to fill himself with " the terrible glory of the universe- is each of us:not the physical self visible in the mirror, but the king (within."(4

جہاں تک داستان کے مرکزی کردار یا ہیرو کا ذکر ہے، لازماً اس کی خصوصیات اور خصائل میں مغربی ادب کے ہیرو کی جھلک ملتی ہے لیکن داستان خالصتاً مشرق کی پیداوار ہے۔ داستان کا ہیرو اپنی ایک خاص انفرادیت برقرار رکھتا ہے۔ چوں کہ اردو داستانیں ایک ایسے دور میں لکھی گئیں جس میں حقیقت نگاری کا رجحان کم تھا اور داستان نگاروں کے سامنے جدید ادبی معیار موجود نہیں تھے۔ اس کے علاوہ داستان نگاری کے پس منظر میں کچھ تلخ حقائق بھی موجود تھے جنھوں نے اس صنفِ سخن کو مخصوص صورت دینے میں اہم کردار ادا کیا۔ امورِ سلطنت میں سازش گری جیسے عوامل نے عوام اور خواص کو حقائق سے فرار کی رغبت دی۔ جب پے در پے شکستوں نے اخلاقی اور سیاسی انحطاط کی راہ ہموار کی تو عہدِ اولیٰ کے داستان طرازوں کی طرح اٹھارویں صدی کے داستان گو بھی بیدار

ہوئے۔ سیاسی شورشیں، نقل مکانی، داخلی کمزوریوں، بیرونی مداخلت کاروں کی امور سلطنت میں بے جا دخل اندازی اور عدم تحفظ تلے دبے عوام کو داستان کی خوش کن دنیا راس آنے لگی۔ داستان گوئوں نے مافوق الفطرت قوتوں کو آواز دی انھیں ہم نوا بنایا اور حدِ امکاں سے پرے جا کر وہ سب کچھ ممکن کر دکھایا جس کا عملی زندگی میں مظاہرہ ان کے بس میں نہ تھا۔ چناں چہ داستان کے کردار بھی حقیقی زندگی سے زیادہ قریب نہیں ہیں۔ ان کی بُنت میں داستان نویسوں کی نفسیات کو خاصا دخل ہے۔ داستان کے کرداروں کے حوالے سے زہرا معین لکھتی ہیں:

''داستانوں میں بالعموم ایک ہی طرح کے کردار ہوتے ہیں انھیں مثالی کردار کہنا مناسب ہو گا۔ یہ صرف نیکی یا بدی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔''(۵)

داستان معاشرتی انحطاط کے دور میں پیدا ہوئی اور طوائف الملوکیت کے عہد میں ختم ہو گئی۔ چناں چہ داستان کے کردار اور کردار نگاری کا تصور آج کے افسانوی ادب سے قطعی مختلف ہے۔ حقیقت نگاری کے اس زمانے میں وہ کردار پسند کیے جاتے ہیں جو ہماری زندگی میں سچائی بن کر جلوہ گر ہوتے ہیں۔ جن کا ہر عمل اور فعل زندہ حقیقتوں کا عکاس ہوتا ہے۔ جو سچ مچ انسانی خصائص کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔ لیکن داستان کے کرداروں کا مزاج آج کے کردار سے یکسر مختلف ہے۔ داستان کے کرداروں کی یہ منفرد خصوصیات ایک خاص افسانوی عہد کے مخصوص رجحان کو ظاہر کرتی ہیں۔ داستانوں کے کردار زیادہ مضبوط اور توانا نظر نہ آنے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ان کا پس منظر خواہ چین، عرب یا ایران ہو ان کے رہن سہن اور معاشرت میں ہندوستانی ثقافت کی چھاپ دکھائی دیتی ہے۔ ہندوستانی ثقافت اس وقت کے سیاسی پراگندگی کے عہد میں اپنی سادگی کھو چکی تھی۔ لکھنؤ کے بانکوں اور رنگیلوں نے داستانوی ادب پر بھی اپنے اثرات مرتب کیے۔ میلے ٹھیلے، دعوتیں، غمزہ و عشوہ وادا، رقص و سرود، حسینوں کے جھرمٹ، عیش پرستی اور امرد پرستی نے داستان کے کرداروں کو بھی توانائی سے محروم کر دیا۔ اگر توانائی ملی بھی تو مافوق الفطرت قوتوں کی مدد سے ملی۔ ہر مشکل کسی غیبی مدد سے حل ہو گئی اور ہر امتحان کسی ساحرانہ چال سے آسان ہو گیا۔ یہی وجہ ہے کہ داستان کے کردار حقیقی کے بجائے غیر حقیقی معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود بعض کردار اپنی بناوٹ کے اعتبار سے لاجواب ہیں، ان میں زندگی کی حرارت موجود ہے اور وہ نہ صرف اپنی جگہ مکمل ہیں بلکہ داستان نگار کی ذہنی اُپج کے مظہر بھی ہیں۔

اگرچہ داستان انگریزی ادب کے ''رومان'' سے مماثل ہے اور اس میں کردار نگاری کا معیار عہدِ جدید کی طرح نہیں ہے بلکہ اکثر داستانوں میں طبقہء امرا کی تفریح کو اولین مقصود تصور کیا گیا ہے۔ داستانوں میں کردار نگاری کا جو رنگ نظر آتا ہے اس کے بارے میں ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

''کردار نگاری کا محض ایک اصول ہے۔ ''مثالیت'' دو فریق ہیں، ایک وہ جو خوبیوں کی پوٹ ہیں، دوسرے وہ جو بدی کا مجسمہ ہیں۔ یہ نہیں کہ نیکوں کی انسانی کمزوریاں بھی دکھائی جاتیں۔ شاید ان میں کوئی کمزوری ہوتی ہی نہیں۔ فریق خیر کا سرخیل ہیرو ہوتا۔ دوسری طرف اہل شر اور اہل کفر ہوتے ہیں۔ ان کے سر پر اسلام کا سایہ بھی گوارا نہیں اس لیے یہ اکثر غیر مسلم ہوتے ہیں۔''(۶)

داستان کے مرکزی کرداروں کو کارنامے سرانجام دینے ہوتے ہیں اور کہانی پر چھا جانا ہوتا ہے۔ لہٰذا داستان نگار انھیں ہر اعتبار سے کامیاب بنانے کے لیے ماورائی قوتوں کو ان کا مددگار بنا دیتا ہے۔ غیبی قوتیں ان کی ہمنوا ہوتی ہیں اور ان مرکزی کرداروں کو درپیش اکثر مشکلات کا حل کسی اسم اعظم یا کسی طلسمی انگوٹھی کی صورت میں انھیں بوقت ضرورت پیش کر دیا جاتا ہے۔ ہماری داستانوں کے ہیرو روایتی ہیرو ہوتے ہیں جن کے بارے میں ڈاکٹر صغیر افراہیم لکھتے ہیں:

''ہیرو عام طور پر اعلیٰ طبقے سے متعلق ہوتے ہیں جو دیکھنے میں ہماری اپنی دنیا کے انسانوں سے ملتے جلتے معلوم ہوتے ہیں لیکن اپنی غیر معمولی صلاحیت کی بنا پر مثالی اور مافوق الفطرت نظر آتے ہیں جن کے سامنے معمولی افراد کی زندگی کوئی حقیقت نہیں رکھتی۔''(۷)

داستان کا ہیرو بہ یک وقت ایک اچھا حکمران، کامیاب سپہ سالار، مہم جو، نجات دہندہ، علوم و فنون کا ماہر اعلیٰ اخلاقی اقدار کا پاسدار، صاحب وجاہت، عاشق کامل اور فاتح کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔ اس کی شخصیت تہہ دار ہوتی ہے۔ اپنے مقصد سے محبت کا جذبہ اس کے کردار کو رفعت عطا کرتا ہے اور اسے ایک مکمل مرکزی کردار کی صورت دیتا ہے۔

ہماری داستانوں کے ہیرو عموماً شہزادے اور بالائی طبقے کے افراد ہوتے ہیں۔ داستانیں زیادہ تر انھی لوگوں کے لیے لکھی گئیں لہٰذا داستانوی ادب میں مرکزی کردار بھی کسی دستکار، کاریگر یا عوام سے متعلق کسی فرد کو نہیں دیا گیا۔ کہانی یا داستان بالادست طبقے کے افراد کے گرد گھومتی ہے۔ خصوصاً ہیرو یا ہیروین کا منصب اسی بالائی طبقے کے لیے مخصوص ہے اس ضمن میں ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

''داستانوں کی عظمت ہیرو کی رفعت کے ساتھ منسلک معلوم ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری داستانوں کے تمام ہیرو شہزادے ہیں۔''(۸)

داستان کا ہیرو یا مرکزی کردار بے شمار خوبیوں کا حامل ہوتا ہے۔ اس کی بشری کمزوریوں کا حل بھی کسی طلسمی قوت کے وسیلے سے اس کے پاس ہوتا ہے۔ وہ آفت میں مبتلا ہوتا ہے مگر زیادہ دیر کے لیے نہیں، وہ اپنی جدوجہد میں کامیابی سے ضرور ہم کنار ہوتا ہے اور اپنی منزل پا لیتا ہے۔ اس کی منزل عموماً کسی حسینۂ دلنواز کا وصل ہوتا ہے اور یہ وصل پا کر وہ مرکزی اہمیت حاصل کر لیتا ہے۔ اس کی مرکزیت کی یہ بھی ایک کسوٹی ہے۔

''ہیروین پر ایک سے زیادہ اشخاص جان دیتے ہیں جو کامیاب نکلتا ہے وہ ہیرو ہے جو زک اٹھاتا ہے وہ شریر ہے۔''(۹)

یعنی جو کامیاب و کامران رہے اور عشق کے محاز سے غازی بن کر لوٹے وہ ہیرو یا مرکزی کردار ہے۔ ہیرو وہ کردار ہوتا ہے جو نہ صرف داستان کے خالق بلکہ سامع اور قاری کی امیدوں کا بھی مرکز ہوتا ہے۔ لہٰذا داستان نویسوں نے مرکزی کردار میں بے شمار صلاحیتیں جمع کر دی ہیں۔

جہاں تک داستان کے زنانہ مرکزی کرداروں کا تعلق ہے وہ بھی ہیرو سے مختلف نہیں۔ ان کی تخلیق میں بھی حسن کے جملہ عناصر جمع کر دیے گئے ہیں۔ وہ حسن اور دلکشی میں اپنی مثال آپ ہیں، باوفا و ثابت قدم ہیں، ہیرو کی خاطر قربانی دینے کو تیار ہیں اور نہایت آسانی سے ہیرو کے تیر نظر کا شکار ہو کر متاع دل و جان لٹانے میں مہارت کی حامل ہیں، اس پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

''داستان کی ہیروین بھی چند انتہائی خوبیوں سے متصف ہوتی ہیں۔ دیوانہ بنا دینے والا حسن اور دیوانہ بنا دینے والا عشق، ان کے عشق میں ہیر اور سسی کی سی استواری ہے۔ وہ ہیرو کے لیے کسی قربانی سے دریغ نہیں کرتیں۔ یہاں تک کہ ماں باپ اور گھر بار کو بھی خیر باد کہہ کر اس کے ساتھ ہو جاتی ہیں۔''(۱۰)

نسوانی مرکزی کرداروں کے لیے ان کا حسن ہی سب سے بڑی فضیلت ہے۔ کہانی کی ہیروین وہی کہلا سکتی ہے جس کی خاطر کوئی شہزادہ منزلوں پہ منزلیں طے کرتا، راہ کے مصائب برداشت کرتا اور سفر کی سختیاں جھیلتا اس تک پہنچتا ہے۔ چاہے اس نسوانی کردار میں عقل و خرد کی وہ برتری ثابت نہ ہوتی ہو جو اس کی سہیلی یا وزیر زادی میں نظر آ رہی ہو جیسے نثر بے نظیر میں نجم النسا، داستان رانی کیتکی میں مدن مان، عجائب القصص میں ملکہ نگار کی سہیلی اور فسانۂ عجائب کی ملکہ مہر نگار وغیرہ۔ یہ تمام کردار متحرک اور فعال ہیں انھیں بلا تامل زندہ کرداروں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ لیکن انھیں نسوانی مرکزی کردار نہیں کہا جا سکتا کیوں کہ اس منصب کے لیے صرف عقل و خرد کافی نہیں۔ یہ کردار کہانی کے اہم اجزا ہونے کے باوجود مرکزی کردار نہیں کہلا سکتے کیوں کہ یہ کسی شہزادے کے سفر کا باعث نہیں، کسی تلاش کا حاصل نہیں اور کسی کی منزل نہیں۔ یہ ضمنی کردار ہیں جن کی اہمیت بجا ہے لیکن کہانی کا اصل حسن ان نسوانی مرکزی کرداروں سے ہے جو باعث داستان ہوتے ہیں۔ جن کے وجود کی چھب پانے کے لیے بڑے بڑے بادشاہ اور شہزادے تاج و تخت کو ٹھوکر مارتے ہوئے سفر در سفر کی اذیتیں برداشت کرتے اور طلسمات و مہمات سے سرخرو ہو کر منزل آشنا ہوتے ہیں اور وصال سے ہم کنار ہوتے ہیں۔

داستان کے ہیرو اور ہیروین اگرچہ اپنے کرداروں کی وجہ سے مرکزیت حاصل کرتے ہیں تاہم انھیں زندہ کرداروں میں شامل ہونے کے لیے مافوق الفطرت کرداروں کا سہارا درکار ہوتا ہے ورنہ وہ عام کرداروں میں تبدیل ہو سکتے ہیں۔ جب ان کرداروں کا مقابلہ عفریتوں اور دیوزادوں سے ہوتا ہے تو جو صورت حال پیدا ہوتی ہے اس کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

''جب داستان نگار انسانوں کے مقابلے میں ان کرداروں کی مافوق الفطرت خصوصیات میں کچھ کمی کر کے انھیں انسانوں سے شکست دلواتا ہے تو ان پر غالب آنے کے لیے انسانوں میں کچھ مافوق الفطرت یا ان سے مشابہ خصائص بھی پیدا کیے جاتے ہیں نتیجہ دونوں صورتوں میں کردار نگاری کے لیے تباہ کن ثابت ہوتا ہے انسان انسان نہیں رہتے اور نہ ہی جن بھوت جن بھوت۔''(۱۱)

دراصل داستانوی ادب کا ایک مخصوص سانچہ ہے جس پر اس کے تمام کردار تیار ہوتے ہیں۔ انھیں آج کے ناول اور افسانے سے بہر طور الگ سمجھا جانا چاہیے تاہم ان مرکزی کرداروں کے وجود ہی سے داستان کا حقیقی مفہوم واضح ہوتا ہے۔ یہی کردار داستان کو ایک سمت عطا کرتے ہیں اور ان کی موجودگی ہی سے کہانی میں یکتائی قائم رہتی ہے۔ گو کہ یہ روایتی کردار ہیں ان میں افقیت ہے عمودیت نہیں یعنی ارتقائے کردار مفقود ہے لیکن انھی کرداروں کا بیان اردو داستان کے وجود کی ضمانت ہے۔ اگر اس خاص کردار نگاری پر اعتراض جائز ٹھہرے تو داستان کا سارا ڈھانچہ مشکوک ہو جائے۔

کہانی وحدت سے دوئی کی ادبی علامت ہے۔ آدمؑ و حواؑ کی کہانی سے لے کر عہدِ حاضر کی کہانی تک ایک کہانی کے دو مرکزی کردار ضرور ہوتے ہیں، ایک مردانہ مرکزی کردار اور ایک زنانہ مرکزی کردار۔ اگر کہانی میں مرکزیت کا استحقاق صرف ایک ہی کردار کو حاصل ہو تو کہانی کی جزئیات کھل کر سامنے نہیں آتیں اور تصویر کا مکمل رخ واضح نہیں ہوتا۔ لہٰذا کہانی کی بہترین وضاحت کے لیے دونوں کرداروں کا وجود ضروری ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ مرکزی مردانہ کردار اور مرکزی نسوانی کردار باہم مطلوب و مقصود ہوں جیسا کہ آرائش محفل میں حاتم طائی اور حسن بانو اور باغ و بہار میں آزاد بخت اور شہزادی دمشق کا آپس میں کوئی تعلق نہیں لیکن ان سے متعلقہ کہانی میں موجود دوسرے کردار اس قدر مجہول اور بے جان ہیں کہ انھیں کسی صورت داستان کا مرکزی کردار نہیں کہا جا سکتا۔

جدید فکشن کی رو سے جو کردار جتنا متحرک، جتنا کامیاب اور جتنا مکمل ہو وہی مرکزی کردار ہے۔ لہٰذا وہ کردار جو قصے یا کہانی کو منطقی انجام سے دوچار کرے اور اس انجام کی مہر اس کے ہاتھ میں ہو وہی مرکزیت کا حق وصول کر سکتا ہے اور اس کی اہمیت میں فقط اتنی بات کافی ہے کہ اس کے بغیر کہانی نامکمل ہے۔ لیکن داستان کے مرکزی کردار کے لیے آج کے عہد کے ہیرو کی سی فعالیت شرط نہیں اس کے باوجود داستانوی کردار غیر متحرک نہیں بلکہ پروفیسر رفیع الدین ہاشمی کے بقول:

" داستان گو ہیرو کو وقتاً فوقتاً ایسی صورت حال (SITUATION) سے دوچار کرادیتا ہے جہاں وہ ایک نئے عزم، نئے حوصلے اور نئے ولولے کے ساتھ اپنی جوانمردی کا ثبوت دینا ضروری سمجھتا ہے، اس طرح داستانوں کی فضا ہمیشہ متحرک اور فعال رہتی ہے۔"(۱۲)

داستانوی کرداروں میں فعالیت موجود ہے لیکن اس کا انداز مختلف ہے۔ داستانوں میں مشکل مراحل میں ہیرو شمشیر زنی بھی کرتا ہے، معرکہ آرائیوں میں کمان بھی سنبھالتا ہے لیکن فرق یہ ہے اسے فتح کسی نہ کسی کلید روحانی سے حاصل ہوتی ہے، کوئی غیبی قوت اسے بآسانی مشکلات سے نکال لیتی ہے۔ داستان میں عزم و ارادہ اور تائید غیبی ہمراہ چلتے ہیں اور داستانوی ڈھانچے کو مد نظر رکھا جائے تو یہ کوئی عیب نہیں بلکہ خوب صورتی ہے کہ تلاش کے سفر پر ایک فرد تنہا نہیں، اس کے ساتھ کائنات کی دیگر قوتیں بھی سرگرم سفر ہیں جو اس کو بہ حفاظت سرخرو کر کے ایک مثبت آدرش کے لیے معاون ثابت ہوتی ہیں۔

داستان کا ہیرو تلاش کا نمایندہ بھی ہے۔ سفر خواہ مادی سطح پر ہو یا روحانی سطح پر داستان کے مرکزی کرداروں کو درپیش رہا ہے۔ سب رس میں ظاہریت اور باطنیت ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اس لیے داستانوی ہیرو محض مجاز کا نمایندہ نہیں وہ عاشق حقیقی بھی ہے جس کا روحانی سفر اس کی داستان کہلاتا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر سہیل احمد خان لکھتے ہیں:

"داستانوں کا ہیرو صرف خارجی سطح ہی پر سرگرم سفر نہیں ہوتا یہ باطن کے سفر کا بیان بھی ہے اور داستان میں تہذیب نفس کے وہ مراحل پوشیدہ ہیں جن کے بغیر انسانی وجود کے اعلیٰ معانی تک رسائی نہیں ہو سکتی۔ داستان کے ہیرو کا سفر کاملیت کی جستجو ہے اور اس کاملیت کی تلاش انسانوں کو اپنے درجے میں کرنی چاہیے۔"(۱۳)

داستانوی مرکزی کردار کو تلاش کے سفر پر روانہ ہونے کے لیے جذبہء عشق درکار ہوتا ہے۔ یہی وہ جذبہ ہے جو داستان میں زندگی کے آثار پیدا کرتا ہے اور ہیرو کا تمام سفر اس جذبے کی روداد بن جاتا ہے، زندگی کی تمام سرگرمیاں معطل کر کے مرکزی کردار ایک ایسی دنیا کے سفر پر نکل کھڑا ہوتا ہے جہاں اس کی ذات کائنات کا لازمہ بن کر سامنے آتی ہے، ڈاکٹر مرزا حامد بیگ اس حوالے سے لکھتے ہیں:

"مرکزی کردار کا خود اپنی ذات میں اور ذات سے باہر سفر ضروری ہے۔ سفر کے لیے محرک جذبہ عشق کا ہے اور اس سفر میں کامیابی خدا کی طرف سے توفیق ملنے پر مبنی ہے یعنی کامیابی کے لیے تائید غیبی ضروری ہے گوہر مقصود اپنی ذات میں گم ہو کر حاصل نہیں ہوتا اس کے لیے پر خطر سفر پر نکلنا لازم ہے جبکہ تائید غیبی سے مراد کائنات کی اصل قوتیں ہیں، جو خیر طلب ہیں۔"(۱۴)

داستان کے آغاز وارتقا اور تکمیل کے جملہ عناصر میں مرکزی کردار خصوصی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ مرکزی کرداروں کے بغیر کسی کہانی کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ مرکزی کردار کی تشکیل اور اس کے وجود میں زندگی کے رنگ بھرنا کہانی نگار یا داستان نویس کا اہم فریضہ ہوتا ہے۔ اگر کہانی یا داستان کا خالق یہ فریضہ بطریق احسن ادا کردے تو یہ کردار امر ہو جاتے ہیں۔ اوران کے نقوش دھندلے نہیں ہوتے۔

داستان کے مرکزی کرداروں کی تشکیل و شناخت کا مسلہ زیادہ پیچیدہ نہیں ہے یہ کردار اپنی بناوٹ، ضرورت اور اہمیت کے پیش نظر کہانی کے ابتدائی مراحل میں ہی امتیازی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ داستان کے مرکزی کردار کے تعین کے لیے داستان کے مخصوص ماحول کو مد نظر رکھنا ضروری ہے۔ داستان نگار اپنے عہد کے تقاضوں کے پیش نظر جس کردار کو مرکزیت کا منصب عطا کرتا ہے اور اس دور کا تہذیبی، سیاسی اور معاشرتی چلن جسے سند اعتبار بخشتا ہے۔ جو اپنے رہن سہن، کردار، جدوجہد اور اعلیٰ صلاحیتوں کی بنا پر دوسروں سے نمایاں ہو وہی مرکزی کردار ہے۔ وہ کردار جو کہانی یا داستان کے آغاز اور انجام میں ربط پیدا کرے، کہانی کا بیشتر حصہ اس کے وجود اور اس کے اعمال کی وجہ سے قابل مطالعہ ہو اور جو اتنا معتبر ہو کہ اس کے ہوتے ہوئے کوئی دوسرا کردار ابھر کر سامنے نہ آسکے وہی مرکزی کردار ہے۔

داستان کے مرکزی کردار کے حوالے سے محققین و ناقدین کی آراء سے یہ بات پایہ ثبوت تک پہنچتی ہے کہ داستانوی مرکزی کردار درج ذیل خصائص کا حامل ہے۔

۱۔ داستانوی مرکزی کردار ہمیشہ طبقۂ بالا کا کوئی فرد ہوتا ہے۔ چوں کہ وہ عہد ملوکیت کا ترجمان ہے لہٰذا خوئے حکمرانی اس کی سرشت کا اہم حصہ ہے۔ داستان نگار مرکزی کردار کو رفعت عطا کرنے کے لیے تمام ممکنہ اسباب تراشتا ہے اور اسے پیدائشی ہیرو ثابت کرتا ہے جو بہر صورت کامیاب و کامران ہو کر اپنی معاشرتی بالادستی پر مہر توثیق ثبت کرتا ہے۔

۲۔ داستان کا مرکزی کردار نہ صرف حسن و جمال میں یکتا ہوتا ہے بلکہ تمام علوم متداولہ و مروجہ میں بھی اپنے تمام ہم عصروں پر فائق ہوتا ہے۔ داستان کا کوئی کردار اپنے جمال و کمال کے حوالے سے اس کے مقابل نہیں آسکتا۔

۳۔ عشق کا جذبہ داستانوی مرکزی کردار کی شخصیت کا لازمی حصہ ہے۔ یہی جذبہ اس کی ذات میں تحریک کا پیش خیمہ ثابت ہوتا ہے۔ اور اسے عام کرداروں کی فہرست سے نکال کر کہانی کی مرکزی کمان عطا کرتا ہے۔

۴۔ عشق کا جذبہ داستانوی مرکزی کردار میں تلاش کے عنصر کو ابھارتا ہے۔ یہ تلاش مختلف زاویے رکھتی ہے کہیں یہ اپنے کھوئے ہوئے وجود کی تلاش ہوتی ہے کہیں کسی حسینہ کے قرب کی تلاش ہوتی ہے کہیں ہیرو یا ہیروین کو اثبات ذات کی تلاش ہوتی ہے۔ اور کہیں اس تلاش کے ڈانڈے مابعد الطبیعات دنیاؤں سے جا ملتے ہیں۔ داستانوں میں جذبہ عشق پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر سہیل احمد خان لکھتے ہیں:

"عشق روز مرہ کی زندگی سے اٹھا کر وجود کے اعلیٰ مدارج کی طرف لے جاتا ہے یہ روح کی "خیر" کی طلب کے لیے نہ بجھنے والی پیاس ہے۔ یہ کائنات کا مرکزی اصول ہے۔"(۱۵)

بیشتر اردو داستانیں اسی جذبہ عشق کی روداد بیان کرتی ہیں اور مرکزی کردار اسی عشق کو بنیاد بنا کر تلاش کے سفر پہ روانہ ہوتے ہیں۔

۵۔ سفر داستان کے مرکزی کردار کے لیے عشق اور تلاش کے بعد تیسرا اہم لازمہ ہے۔ اپنی ذات کی دریافت کا سفر ہو یا کسی دوسرے فرد کی دریافت کا سفر ہو، ہیرو یا مرکزی کردار کے لیے اپنے دائرہ حیات سے باہر نکلنا لازم ہے۔ سفر کے ذریعے ہی کہانی کی تمام جزئیات سامنے آتی ہیں اور مرکزی کردار کی شخصیت کی مختلف پرتیں کھلتی ہیں۔ مرکزی کردار کا باہر نکلنا اور دریافت کے سفر پر روانہ ہو کر کامیاب پلٹنا داستانوی مرکزی کردار کو مکمل کرتا ہے۔

۶۔ داستان کا مرکزی کردار کبھی تنہا پرواز نہیں کرتا۔ وہ اپنے ماحول کا برتر کردار ہوتا ہے لہٰذا تمام وزیر زادے، امراء، خواص اور عوام اس کے معاون و رفیق کی حیثیت میں اس کے ہمراہ تلاش کے سفر پر روانہ ہوتے ہیں نہ صرف یہ بلکہ اسے تائید غیبی بھی میسر ہوتی ہے۔ کہیں وہ اپنے زور بازو سے فتح حاصل کرتا ہے اور کہیں کوئی روحانی، طلسماتی یا معجزاتی قوت اسے کامیاب و کامران بنا دیتی ہے۔ یہ خاصیت صرف داستان کے ہیرو کو حاصل ہے جدید عہد کا ہیرو اس سے مستثنیٰ ہے۔

۷۔ داستان کا ہیرو یا مرکزی کردار ہمیشہ نا قابل شکست ہوتا ہے۔ اسے ہارتا ہوا یا میدان جنگ میں مرتا ہوا دکھانا داستان نگار کے لیے ممکن نہیں تھا۔ بر صغیر میں غلامی کے گہرے سایوں نے عوام کو قوت و جبروت کے اظہار کی جو خیالی دنیا عطا کر دی تھی اس کے یہی تقاضے تھے کہ داستان کا ہیرو بدی کی تمام قوتوں پر غالب رہے اور ہر محاذ پر کشتوں کے پشتے لگاتا ہوا بالآخر کامران واپس آئے۔

۸۔ داستانوی مرکزی کردار عموماً خیر کے نمائندے ہوتے ہیں جو شر کے خلاف نبرد آزما ہو کر اسے شکست دیتے ہیں۔ داستانوی مرکزی کردار ہمہ صفت موصوف ہوتے ہیں۔ حسین، عاقل، عاشق، ہمدرد، مہربان، جنگ جو، عادل، فاتح، کمان دار، طلسم شکن، تبدیلیء قالب پر قادر اور شجاعت کے اعلیٰ اوصاف سے متصف ہوتے ہیں۔ داستان کے مرکزی کرداروں کو ان صفات اور اعلیٰ اوصاف کے پیمانے سے پرکھا جائے تو یہ کردار بہت معتبر، عالی شان اور قد آور کردار نظر آتے ہیں۔ اس میں کوئی شک بھی نہیں کہ داستان کے بعض مرکزی کردار بہت باوقار اور اعلیٰ حوصلہ کردار ہیں مگر اس کے باوجود ان کی سیرت میں بعض خامیاں بھی موجود ہیں۔ جن سے صرف نظر ممکن نہیں۔ داستانوی مرکزی کرداروں میں مندرجہ ذیل خامیاں موجود ہیں۔

۱۔ یہ کردار غیر حقیقی دنیا کے کردار ہیں جس عہد میں ان کو تخلیق کیا گیا وہ عہد بھی مکمل طور پر غیر فعال یا بے عمل دور نہیں تھا۔ یقینی طور پر اس دور میں بھی جدوجہد اور عمل کی افادیت پر ایمان موجود تھا لیکن داستانوی مرکزی کرداروں کی بنت سے ظاہر ہوتا ہے کہ قدم قدم پر غیبی امداد اور تعاون کے بغیر ہیرو کے لیے بقا اور اثبات وجود برقرار رکھنا ممکن نہیں تھا۔

۲۔ داستانوی مرکزی کرداروں کا پیدائشی ہیرو ہونا بھی ایک سوال ہے کم عمر شہزادوں کی ذات میں اتنے خصائص جمع کر دیے جاتے ہیں کہ وہ حقیقی دنیا کی مخلوق معلوم نہیں ہوتے۔ ہیرو کی ذات میں تکمیل کے سارے رنگ بھر دیے جاتے ہیں اور ہیروین بھی اپنے جملہ خصائل کے ہمراہ کسی اور ہی دنیا کی باسی لگتی ہے۔

۳۔ داستانوی مرکزی کردار سماجی اتار چڑھائو کے آئینہ دار نہیں ہوتے۔ کبھی کوئی شہزادہ کسی معمولی لڑکی کی خاطر سفر پر نہیں نکلتا۔ بلکہ طبقۂ اشرافیہ کی روایات کے عین مطابق انسان کو طبقات میں تقسیم کر کے بالائی طبقے کو فوقیت دیتا ہے اور اس کی مطلوب نظر بھی کبھی کسی کسان، چرواہے یا کاریگر پر دل نہیں ہارتی۔

۴۔ داستانوی مرکزی کردار عمومیت کے ترجمان نہیں بلکہ افقیت کے مظاہر ہیں ان کرداروں میں نمو کے آثار کم اور ارتقائے کردار کے جدید رجحانات بہت کم ہیں تاہم کچھ مستثنیات بھی ہیں مثلاً حاتم، شہریار، الماس روح بخش اور امیر حمزہ وغیرہ کے کرداروں میں زندگی کے جدید زاویے بھی نظر آتے ہیں تاہم یہ تعداد نسبتاً کم ہے۔

۵۔ تقریباً تمام داستانوں میں ہیرو اپنی تمام تر طاقت و جبروت کے باوجود کسی پری چہرہ اور خصوصاً ہیروین کو دیکھ کر ہوش و حواس سے یکسر بیگانہ ہو جاتا ہے۔ اور لمحے بھر میں اس کی شخصیت کا سارا رعب و دبدبہ کافور ہو جاتا ہے۔ وہ سوناز و نیاز سے ہوش میں لایا جاتا ہے۔ کردار و عمل میں ایسا تضاد داستانوی ہیرو کے شایان شان نہیں۔

۶۔ داستان کا ہیرو اگرچہ ہمیشہ ایک مرکزی نسوانی کردار کا شیدائی ہو کر تلاش کے سفر پر روانہ ہوتا ہے لیکن راستے میں ملنے والی کسی پری وش کے وصل سے فیض یابی سے بھی گریز نہیں کرتا بلکہ اکثر ہیرو داستان کی اصل ہیروین کے ساتھ ساتھ کئی اور بیگمات کے شوہر نامدار بننے میں کوئی مضائقہ محسوس نہیں کرتے۔

۷۔ داستان نگار داستان کے مرکزی کرداروں کو ازخود پہنچنے اور آگے بڑھنے کا موقع نہیں دیتا۔ جب بھی کوئی مہم درپیش ہوتی ہے ہیرو کو طلسمی مہرہ دے دیا جاتا ہے یا کوئی تعویذ مل جاتا ہے، کہیں خواجہ خضر راہنما بن کر سامنے آجاتے ہیں اور کہیں بزرجمہر اور حکیم قسطاس الحکمت اپنی خدمات پیش کر دیتے ہیں۔

داستان کے نسوانی مرکزی کردار بھی مردانہ مرکزی کرداروں کی طرح اپنی مخصوص ہیئت کے حامل ہیں۔ ان کی اٹھان اور قدر و قیمت بھی اپنے دور کے معیار کے عین مطابق ہے۔ حسن و جمال ان کی پہلی پہچان ہے البتہ ہندی پس منظر کی حامل کہانیوں میں فن کی باریکیوں پر دسترس کی نشان دہی بھی ملتی ہے جب کہ الف لیلیٰ کی شہرزاد کے کردار میں عورت کی مکمل تصویر کشی کی گئی ہے۔ داستانوی ہیروین ناز و نعم میں پلی ہوئی شہزادیاں ہیں جن کے مسائل بعض صورتوں میں ان کی سہیلیوں (وزیرزادیوں) کی بدولت حل ہوتے ہیں۔ کچھ شہزادیوں کو شرائط پیش کرنے کی عادت ہوتی ہے اور کچھ کا شہرۂ جمال بڑے بڑے وارثان تخت و تاج کو صحرانوردی پر مجبور کر دیتا ہے بنیادی طور پر جمال، کمال اور سوال اردو داستان کے نسوانی مرکزی کرداروں کا خاصا ہیں اور مرکزیت کا معیار بھی۔

داستان کے تین اہم ادوار ہیں۔ جن میں فورٹ ولیم کالج مرکزی حیثیت کا حامل ہے۔ پہلا دور فورٹ ولیم کالج کے قیام سے قبل کا داستانوی دور ہے اور تیسرا فورٹ ولیم کالج کا معاصر عہد کہلاتا ہے۔ ان تینوں ادوار کے مرکزی کردار مشترکہ روایتی خصوصیات رکھنے کے باوجود اپنی شخصیت میں کچھ انفرادی پہلو بھی رکھتے ہیں۔ ان کے تہذیبی رویے، لباس، نشست و برخاست اور سماجی قد و قامت میں تفریق بھی موجود ہے۔ داستان کے پہلے دور میں مرکزی کرداروں کے خصائص اور بعد کے ادوار میں مرکزی کرداروں کی بناوٹ میں تبدیلی نظر آتی ہے۔ سنسکرت، ہندی، فارسی اور عربی سے اردو کے قالب میں منتقل ہونے والی داستانیں تہذیبی رویوں کے اختلاف کو ظاہر کرتی ہیں۔ تینوں ادوار کے ہیرو اور ہیروین اس سماجی پس منظر کے ترجمان ہیں جس سے ان کا تعلق ہے مثلاً ہندی اور سنسکرت پس منظر کی حامل داستانوں کے ہیرو دانش کے استعارے ہیں۔ فارسی سے ترجمہ شدہ داستانوں کے مرکزی کرداروں میں انسان دوستی اور جستجو کے رنگ غالب ہیں جب کہ عربی پس منظر میں تخلیق ہونے والی داستانیں قوت و جبروت، جدوجہد اور معرکہ آرائیوں کو واضح کرتی ہیں اور ان کے مرکزی کرداروں میں شان و شوکت اور رعب و دبدبہ نظر آتا ہے۔

اردو داستان ان ہی مرکزی کرداروں کی کہکشاں سے سجی ہے جو اپنی خصوصیات کی بنا پر ویسی ہی منفرد حیثیت رکھتے ہیں جیسی حیثیت نثری ادب میں داستان کو حاصل ہے۔ داستانوی مرکزی کردار کو پرکھنے کے لیے جدید لغات اور آراء سے دور داستان کے عہد میں جا کر اس دور کے معیار پر پرکھنا ضروری ہے کیوں کہ داستان کی اپنی دنیا، اپنے معیار اور اپنے زاویے ہیں۔

ڈاکٹر فہمیدہ تبسم استاد شعبۂ اردو وفاقی اردو یونیورسٹی اسلام آباد

حوالہ جات

1; world book of Encyclopedia,Volume 5 field enterprise education Corporation, Chicago, London,Rome,Sydney,Toronto, Coyp right 1970(Printed in USA) Page No.269

۲۔ سہیل احمد خان، ڈاکٹر: "داستانوں کی علامتی کائنات" کلیہ علوم اسلامیہ و شرقیہ، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۱۸

۳۔ آرزو چودھری: " داستان کی داستان" عظیم اکیڈمی، اردو بازار، لاہور، بار اول ۱۹۸۸ء، ص ۵۸

4. Joseph Campbell: The Hiro With a Thousand Faces Princeton University Press 2nd Edition 1968 ,P.365

۵۔ زہرا معین: " باغ و بہار کا کرداری مطالعہ" سنگ میل پبلی کیشنز، اردو بازار، لاہور ۱۹۹۵ء، ص ۲۰

۶۔ گیان چند،ڈاکٹر:”اردو کی نثری داستانیں “ انجمن ترقی اردو، کراچی، اشاعت ثانی ۱۹۶۹ء، ص ۷۹

۷۔ صغیر افراہیم،ڈاکٹر:” نثری داستانوں کا سفر“ ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، پہلا ایڈیشن ۱۹۹۴ء، ص ۲۴

۸۔ گیان چند،ڈاکٹر:” اردو کی نثری داستانیں “ ص ۷۹

۹۔ ایضاً، ص ۸۰ ۱۰۔ ایضاً، ص ۸۲

۱۱۔ سلیم اختر،ڈاکٹر:” داستان اور ناول“سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۶۴

۱۲۔ ہاشمی، رفیع الدین، پروفیسر:” سرور اور فسانۂ عجائب“ سنگ میل پبلی کیشنز، چوک اردو بازار، لاہور بار سوم ۱۹۸۳ء، ص ۳۹

۱۳۔ سہیل احمد خان،ڈاکٹر:”داستانوں کی علامتی کائنات“ کلیہ علوم اسلامیہ وشرقیہ، پنجاب یونیورسٹی،
لاہور ۱۹۸۷ء، ص ۳۸

۱۴۔ حامد بیگ، مرزا،ڈاکٹر:”اردو افسانے کی روایت“(۱۹۰۳تا۱۹۹۰)، اکادمی ادبیات، پاکستان،
اسلام آباد، دسمبر ۱۹۹۱ء، ص ۲۸

۱۵۔ سہیل احمد خان،ڈاکٹر:”داستانوں کی علامتی کائنات“، ص ۳۷

ترقی پسند ادیبہ (عصمت چغتائی) حقیقت نگاری سے... فحش نگاری تک

ڈاکٹر سلمیٰ اسلم

ABSTRACT

In this article, the works of Asmat Chughtai have been highlihghted by making a comparison of her realistic and erotic literature. Asmat Chughtai has a great name among the literary artists. She is considered a rebellious among the fiction writers for her writing based on obscenty / sex. She wrote during on era when no one could talk about women openly, as it was considered offensive but Asmat Chughtai got fame for her attempt of depicting such delicate and contradictory topics. Her attempt is an open rebellion against the conventional manner of writing (based on socially acceptable subject matter). She has the greatest art of bringing the obsence reality of the society in the limelight which is very offensive. Through her writing she reflects a very vague picture of the hidden and unspeakable realities in the society. She unveils the veiled reality of the relation of men and women. After the analysis of her fiction and novels, it is concluded that she would be always remembered as a notorious figure among the literary artist not for being a writer of realism .but a writer of erotic literature

اردو ادب کے افسانوی ادب میں ”عصمت چغتائی“ ایک ممتاز نام ہے جو باغیانہ ذہن رکھنے والی انوکھی شخصیت کی حامل فنکار ہیں جنہوں نے ایسے زمانے میں لکھنا شروع کیا جب معاشرے پر روایات واقدار کی گرفت مضبوط تھی اور ترقی پسند تحریک بھی عروج پر تھی جس کی وجہ سے نتیجہ خیز تبدیلیاں واقع ہو رہی تھیں۔ اس زمانے میں زندگی کی پرانی قدریں دم توڑتی اور نئی دنیا جنم لیتی نظر آرہی تھی۔ مغربی تعلیم وادب کے اثر سے لوگوں میں زندگی سے نظر ملانے کی

جرات پیدا ہو گئی تھی اس جرات کا اظہار عصمت چغتائی نے بھی سماج کے کریہہ پہلوئوں کی تصویر کشی کے ذریعے کیا۔ انہوں نے ایسے موضوعات پر قلم اٹھایا جن پر قلم اٹھانا غیر اخلاقی و غیر ادبی تصور کیا جاتا تھا لیکن عصمت چغتائی کا قلم تلخ حقائق کو سامنے لاتے ہوئے کبھی نہیں چوکا۔ اگرچہ حقیقت نگاری کا تصور اردو ادب میں انگریزی زبان و ادب کے توسط سے وارد ہوا اور ادباء نے ان حقائق کو صفحۂ قرطاس پر لایا جن کا اظہار قابل ستائش تو نہیں ہے لیکن حقائق کا بیان ضرور ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر حقائق کے بیان پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"حقیقت نگاری سے مراد یہ ہے کہ ادب میں حقائق کو ان کے اصلی روپ میں پیش کیا جائے بس یہ ہے کہ مصنف ماحول یا واقعہ پر ارتکاز نظر کرتا ہے تو اشیاء اور واقعہ کو محدب عدسے سے دیکھتا ہے اور اس کی منظر کشی کر دیتا ہے اگر یہ منظر کشی اصل حقائق کے مطابق ہے تو یہ حقیقت نگاری کہلائے گی۔"(۱)

اسی طرح حقیقت نگاری کے حوالے سے عزیز احمد رقمطراز ہیں کہ:

"حقیقت پسند اسلوب اظہار میں رومانویت کے برعکس ہے۔ ذاتی وجدان اور انفرادی نظر دونوں کی اہمیت یہاں گھٹ جاتی ہے مگر رومانیت کی طرح حقیقت پسندی میں بھی خاص حقیقت ہی بیان کی جاتی ہے۔ حقیقت پسندی کا جوہر تصوریت کے برعکس ہے۔"(۲)

اگر غور کیا جائے تو حقیقت نگار قارئین کو سماج کے تلخ حقائق کے روبرو لا کھڑا کرتے ہیں۔ وہ زندگی کے بہیمانہ انداز کو ادب کا موضوع بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اسی طرح عصمت چغتائی کی تحریروں کا مطالعہ کیا جائے تو وہ ایک طوفان خیز حقیقت پسند مصنفہ نظر آتی ہیں۔ انہوں نے سماجی و نفسیاتی حقیقت نگاری کی طرف جس جوش و خروش کے ساتھ توجہ دی ہے اس نے دنیائے ادب کو ہلا کر رکھ دیا ہے اسی لئے عصمت چغتائی کا نام افسانوی ادب میں ہیجان انگیز سمجھا جاتا ہے۔ عصمت کی تحریروں کو ہر طبقۂ فکر نے پڑھا، رد کیا اور پھر قبول کیا۔ گالیاں دیں اور پھر گلے سے بھی لگایا کیونکہ عصمت نبض شناس ہیں انہوں نے انسانی نفسیات کو مدنظر رکھتے ہوئے خوب چٹخارے لے لے کر لکھا ہے وہ سماج کی نقاب کشائی سے کام نہیں لیتی بلکہ انہیں معاشرے کی چیرہ دستی اور سفاک حقیقت کی پیشکش پر یقین ہے۔ اس کا انداز عصمت کی تحریر سے لگایا جاسکتا ہے۔ رقمطراز ہیں:

"میں نے اپنی تمام کہانیوں کی ہر بات کو پوری دیانت داری کے ساتھ لکھا ہے۔ اب اگر لوگ اسے عریانی کہتے ہیں تو جائیں جہنم میں! میں سمجھتی ہوں کہ عریانی کوئی چیز نہیں اگر وہ حقیقت پر مبنی ہے اور جو لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ جو کچھ پردے کے پیچھے چھپا کر کیا جائے وہ عیب نہیں بلکہ اس کا اظہار، اس کا ذکر عیب ہے تو ایسے لوگ عقل کے اندھے ہیں۔"(۳)

عصمت چغتائی جنسی نفسیات کو بیان کرنے میں ید طولیٰ رکھتی ہیں۔ وہ انسانی حیات کے نازک موضوعات کو من و عن پیش کرنے میں مہارت رکھتی ہیں۔ ان کا قلم سماجی نظام کے نقائص کو نظر انداز نہیں کرتا وہ عورت کے ان رازوں کو افشا کرتی ہیں جن سے وہ خود بھی واقف نہیں تھی۔ ان کی تلاش حقیقت میں ایک بغاوت پائی جاتی ہے۔ غالب گمان یہ کیا جاتا ہے کہ عصمت کے اپنے ذاتی حالات نے انہیں تلخ بنا دیا تھا۔ اس لئے ان کی تحریروں کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ان کے افسانے اور ناول ان کی آپ بیتی کا سا درجہ رکھتے ہیں۔ انہوں نے کرداروں کے روپ میں اپنی حیات کا نقشہ بیان کیا ہے۔ ڈاکٹر فوزیہ اسلم عصمت چغتائی کے حوالے سے لکھتی ہیں کہ:

"عصمت کے افسانوں میں بیرونی فطرت نگاری مفقود ہے۔ افسانوں کی ساری فضا گھروں کی چار دیواری کے اندر تشکیل پاتی ہے چنانچہ جب تک قاری نے ان چار دیواروں کے اندر کا ماحول نہ دیکھا ہو، ان ذہنی، صوتی، گھریلو بات چیت کے لہجوں کے اتار چڑھائو اور روزمرہ سے واقف نہ ہو۔ رشتوں اور ان کے درمیان محبت اور برتائو کے طریقوں سے واقفیت نہ رکھتا ہو تو ایسے میں عصمت کے جملوں کی معنویت کی تفہیم میں اسے دقت کا سامنا ہو گا گویا عصمت کے افسانوں میں گھروں کی ایسی دنیا آباد ہے جہاں کسی نامحرم کا گزر ممکن نہیں۔"(۴)

بحیثیت عورت عصمت چغتائی نے سماجی و معاشرتی حقیقت کا ایک نیا رخ پیش کیا ہے۔ ان کی تمام تر تحریریں اس بات کا منہ بولتا ثبوت ہیں کہ انہوں نے روشن خیالی کا ساتھ کبھی نہیں چھوڑا۔ عصمت نے اس دور میں قلم اٹھایا جب سایہ بھی اپنا ساتھ نہیں دے رہا تھا۔ عورت کا گھر سے باہر نکلنا ممنوع سمجھا جاتا تھا۔ اس

زمانے میں عصمت نے زندگی پر کھل کر تنقید کی اور اس طرح خود اپنے اوپر بھی تنقید کو ممکن بنایا۔ عورت ہوتے ہوئے عصمت نے جس استقامت سے معاشرے کی منافقت کا پردہ چاک کیا وہ بذات خود ایک انقلاب ہے جو برصغیر کی سماجی تاریخ کا ایک شاندار باب ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بے شمار ناقدین عصمت کو ایک ترقی پسند ادیبہ کا درجہ دیتے ہیں اور انہیں حقیقت نگار مصنفہ مانتے ہیں جیسے ڈاکٹر محمد علی اپنے مضمون میں یوں رائے دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''حقیقت یہ ہے کہ عصمت چغتائی نے معاشرے کی دکھتی رگ پر انگلی رکھی انہوں نے جس طرح منافقت اور ریاکاری کا پردہ چاک کیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ عصمت نے عورتوں کے مسائل کو عورتوں کے زاویے سے لکھا جو حقیقت نگاری کا کھلا ثبوت ہے۔''(۵)

عصمت چغتائی کی تحریروں کی کامیابی کا ایک بڑا راز یہ ہے کہ انہوں نے سماج کی کج رویوں کو اپنے نفس کی گہرائیوں میں محسوس کیا اور پھر اسے موضوع ادب بنا کر ادب کی دنیا میں تہلکہ مچا دیا۔ عصمت کی فنکاری کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے انسانی نفسیات کے بیان میں انسانی حیات کو موضوع بنایا اور انسان کے بنیادی مسائل کا سراغ باہر کی دنیا کے ساتھ ساتھ اس کے باطن سے لگایا۔ مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ عصمت نے مسئلے کی تعبیر باہر کی دنیا کے بجائے اندر سے تلاش کی ہے۔ اگرچہ انسانی نفسیات کا بیان ہی حقیقت نگاری ہے لیکن زندگی کے کسی ایک پہلو کو منظر عام پر لانے سے انسانی زندگی کے باقی پہلو نمایاں نہیں ہوتے۔ حقیقت نگاری کے لئے توازن کے ساتھ حقائق پیش کرنے سے انسانی زندگی نکھر کر سامنے آتی ہے۔ منٹو جن کا شمار بھی حقیقت نگار مصنفین سے ہے خود حقیقت نگاری کے حوالے سے یوں رقمطراز ہیں کہ:

''فطرت کی خلاف ورزی ہرگز ہرگز بہادری نہیں۔ یہ کوئی کارنامہ نہیں کہ تم فاقہ کشی کرتے کرتے مر جائو یا زندہ رہو۔ قبر کھود کر اس میں گڑ جانا اور کئی کئی دن اندر دم سادھے رکھنا، نوکیلی کیلوں کے بستر پر مہینوں لیٹے رہنا، ایک ہاتھ برسوں اٹھائے رکھنا حتیٰ کہ وہ سوکھ کر لکڑی ہو جائے۔ ایسے مداری سے نہ خدا مل سکتا ہے نہ سوارج۔''(۶)

عصمت چغتائی کی حقیقت نگاری حیات اور اس کے گوناں گوں مسائل کے ادراک اور سماجی مسائل سے عبارت ہے۔ وہ کبھی حدود و حیاداری کے جذبے کی صورت میں تو کبھی معاشرتی، مذہبی اور خانگی ممنوعات کی صورت میں ظاہر ہوتی ہیں۔ ان کے ہاں کرداروں کے نفسیاتی الجھائو کا فنکارانہ اظہار ان کی شناخت کا ایک وسیلہ ٹھہرتا ہے۔ انہوں نے اپنی تحریروں میں کرداروں کی باطنی کشمکش پر زور دیتے ہوئے اپنے عہد کی ممنوعات کو بھی چھوا ہے اور پھر مقدمات کا بھی سامنا کیا ان کے افسانوں اور ناولوں میں ہسٹریا کے دوروں کی تفصیل بیان ہوئی ہے۔ اردو ادب میں فطرت انسانی کی بازیافت اہم موضوع رہا ہے۔ بازیافت کے اس عمل کے دوران عصمت نے بعض ایسے کرداروں کی بھی نشاندہی کی ہے جو اپنی فطرت سے بہت دور چلے گئے تھے اور اسی دوری کی وجہ سے نفسیاتی الجھنوں کا شکار ہوئے۔ مثال ملاحظہ ہو۔ وہ اپنے ناول ''سودائی'' میں لکھتی ہیں:

''تم جانتے ہو تمہاری اس پیچ حرکت کا خاندان پر کیا اثر پڑے گا؟ دنیا کیا کہے گی؟ تم... اسے چاہتے ہو، جھوٹ مت بولو... وہ تمہارے دل و دماغ پر آسیب بن کر چھا چکی ہے تمہارے ہوش و حواس گم ہو چکے ہیں اور تم جال میں پھنسی ہوئی مچھلی کی طرح تڑپ رہے ہو اور کچھ نہیں کر سکتے ایک حقیر چیونٹی نے پہاڑ کو اپنے قدموں میں جھکا دیا ہے۔ تم جانتے ہو تم کس خاندان سے تعلق رکھتے ہو؟ تم سوریہ ونشی ہو اور وہ... وہ ایک گمنام پیچ چھوکری جس کے ماں باپ کا پتہ نہیں جو شاید کسی بے شرم انسان کے پاپوں کا پھل ہے: تم اس سے بیاہ کر کے خاندان کے نام پر داغ لگانا چاہتے ہو، تم اندھے ہو گئے ہو، تم نہیں جانتے اس کا انجام کیا ہو گا؟ تم پاگل ہو جائو گے... پاگل... یا''

ایک دم بڑے سرکار خوفزدہ ہو کر پیچھے ہٹ گئے... ان کے منہ سے جھاگ نکل رہی تھی اور وہ آئینے کے سامنے کھڑے خود اپنے آپ کو پھٹکار بھیج رہے تھے سہم کر انہوں نے حیدر کی طرف دیکھا مگر کرسی خالی تھی۔ چندر نہ جانے کب بھاگ گیا اٹھ کر۔''(۷)

عصمت چغتائی کی حقیقت نگاری پر غور کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے نہ صرف دلخراش اور واشگاف حقیقتیں پیش کی ہیں بلکہ حقیقت نگاری کے نام پر انہوں نے نئے نئے سوالات کھڑے کر دیئے جن میں نئی نئی الجھنیں اور ندامتیں پوشیدہ تھیں ان کی حقیقت نگاری نے نئے نئے پہلو جنم دیئے جو عصمت

کے علاوہ کوئی اور نہ جنم دے سکا۔ ان کی تحریریں اصول و نظریات کی پابندی نہیں کرتیں بلکہ وہ پورے فطری پن اور فنکارانہ انداز کے ساتھ فرد اور معاشرے کو نہ صرف پیش کرتی ہیں بلکہ برہنہ بھی کر دیتی ہیں وہ ایک مسلم سوسائٹی کی تہذیب و تمدن کو ننگا تو کرتی ہیں لیکن کپڑے پہنانا ضروری نہیں سمجھتیں بلکہ یہ کام درزیوں کے سپرد کر دیتی ہیں۔ وہ حقیقت پیش کرنے کے لئے منطق اور لاجک سے ٹکراتے ہوئے نازک موڑ سے گزرتی ہیں۔ عصمت نے بڑی بیباکی اور بے حیائی سے معاشرے کی بدی، بدصورتی اور جنس جیسے گھناؤنے مرض کو بے رحم صداقت کے ساتھ پیش کیا جنہیں عورت کیا کسی مرد کو بھی چھونے کی ہمت پیدا نہیں ہو سکتی تھی۔

عصمت چغتائی نے خود بھی زندگی کے زہراب کو اس طرح چکھا اور اتنے قریب سے دیکھا کہ اس تلخ حقیقت کو آج کے دور کا قاری اپنی زندگی کا حصہ ماننے سے انکار نہیں کر سکتا۔ یہ بات بھی درست مانی جاتی ہے کہ زندگی کے مشاہدات اور تجربات نے انہیں ایسے گھناؤنے موضوعات پر لکھنے پر مجبور کیا جو مسلم معاشرے کیلئے کسی بھی صورت میں مثبت ثابت نہیں ہوسکتے۔ یہی وجہ ہے کہ عصمت چغتائی کی حقیقت نگاری پر جو سب سے بڑا اعتراض کیا جاتا ہے وہ ان کی کہانیوں میں کھلم کھلا جنسیت نگاری ہے اور وہ اس حقیقت کو محض جنس کے طور پر پیش نہیں کرتی بلکہ سماجی مسئلے کے طور پر اسے بیان کرتی ہیں۔

ان کی تحریروں کے مطالعے سے واضح ہوتا ہے کہ وہ ہر ایک انسان میں خباثت کو دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کر کے اسے حقیقت نگاری کا نام دیتی ہیں جو ایک پیچیدہ حقیقت کی تلاش ہے۔ یہ وہ فعل محال ہے جو تلوار کی دھار پر چلنے کے مترادف ہے وہ چونکا دینے والی بلکہ رونگٹے کھڑے کر دینے والی حقیقتوں کو بیان کرتی ہیں جن سے قارئین نظریں ملانے کا حوصلہ نہیں رکھتے۔ ڈاکٹر افتخار بیگ ان کی حقیقت نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

''عصمت چغتائی کا افسانہ ''لحاف'' ہم جنسیت کی تلخ حقیقت کو اپنا موضوع بناتا ہے بیگم جان (جو افسانے کی ہیروئن بھی ہے) کا خاوند امرد پرست ہے اور نتیجتاً بیگم جان کو خاوند سے جذباتی آسودگی نہیں ملتی۔ پھر وہ اپنی ملازمہ رجو کا سہارا لیتی ہے اور وہ بھی ہم جنسیت کی طرف مائل ہو جاتی ہے اس ضمن میں عصمت نے جو تصویریں اور خاکے بنائے ہیں انہیں دیکھ کر قاری پر ایک کیفیت گزر جاتی ہے اور وہ اپنے اندر اتنا حوصلہ نہیں پاتا کہ وہ حقیقت کا سامنا کر سکے۔''(۸)

ڈاکٹر افتخار بیگ کی درج بالا رائے سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ بھی عصمت چغتائی کی حقیقت نگاری سے متفق نہیں کیونکہ عصمت کے افسانوں اور ناولوں کو پڑھ کر ایک نارمل انسان اس حقیقت کا سامنا کرنے سے کتراتا ہے اسی بدولت ناقدین نے عصمت پر فحش نگاری کے الزامات بھی لگائے ہیں اور ان کی تحریروں پر اعتراضات بھی کئے ہیں جیسے عصمت نے لحاف، پنکچر، کافر، چارپائی، اللہ کا فضل، خرید لو، دوہاتھ، اور کنواری جیسے افسانے لکھ کر رہتی دنیا تک فحش نگاری کی مثال قائم کر دی ہے۔

انہوں نے ایسی سچائی اور حقیقت پیش کرنے کی کوشش کی ہے جس سے پردہ اٹھانے سے بدبو پھیلتی ہے اور کراہت محسوس ہونے لگتی ہے۔ عصمت نے درحقیقت فحش نگاری کا سہارا لے کر معاشرے اور تہذیب کی دھجیاں اڑائی ہیں اور انہوں نے معاشرے کے باقی مسائل پر توجہ نہیں دی اور نہ ہی معاشرے کی تہوں میں اترنے کی کوشش کی ہے بلکہ محض جنسی رویوں کو پیش کر کے لوگوں کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا۔ وہ جنس کے معیار اور عدم معیار کے علاوہ اور کچھ نہیں لکھتی۔ وہ تمام مناظر جو انسانی آنکھوں میں ٹھہرے ہوئے تھے عصمت نے ہوبہو انہیں رقم کر دیا۔

افتخار احمد صدیقی اپنے مضمون ''میرے الفاظ واپس دے دو'' میں لکھتے ہیں کہ

''عصمت چغتائی نے اپنے ماحول کی فوٹوگرافی تو کی لیکن اس ماحول سے باہر دیکھنے کی زحمت نہیں کی۔ ہر گھر کی اپنی ایک تہذیب ہوتی ہے۔ اس تہذیب کی معیاری سطح خواہ کچھ بھی ہو عصمت کے گھر کی تہذیب اور اس کے اطراف واکناف سے تشکیل پانے والے ماحول نے جو کچھ انہیں دیا یہ ان کی اپنی دنیا اپنی کائنات تو ہو سکتی ہے مگر یہی دنیا، یہی کائنات ہی سب کچھ نہیں ہو سکتی۔ عصمت چغتائی نے اسی کو اپنی پوری دنیا بلکہ کائنات سمجھ لیا تھا۔ برف کی ڈلی اور تاش کی گڈی ان کے مزاج کی عکاسی کرتے ہیں۔ قینچی کی طرح چلنے والی زبان کاغذ پر بھی اسی طرح چلتی ہے بلکہ کاغذ قلم اور الفاظ تینوں ہی ان کا ساتھ دینے میں ناکام نظر آتے ہیں۔''(۹)

اس حوالے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ عصمت کی تحریروں میں ان کی اپنی شخصیت کی جھلک نظر آتی ہے۔ عصمت کا شاہکار ناول ''ٹیڑھی لکیر'' کا بغور مطالعہ کیا جائے تو عصمت کی آپ بیتی معلوم ہوتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ عصمت نے ترقی پسند تحریک سے متاثر ہو کر لکھنا شروع کیا تھا لیکن ان کی ذات اس سے الگ نہیں ہوئی انہوں نے عورت کے جنسی عنصر کو مرکز بنا کر اپنے دائرے کو مخصوص بنا دیا ان کی حقیقت نگاری میں گھٹاٹوپ اندھیرے کے علاوہ کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ ان کے کردار بھی ان کی شخصیت کی طرح خود سر، خود پسند اور جنسی دلدل میں پھنسے ہوئے ہیں۔ عبدالحق حسرت کاسگنجوی عصمت کی حقیقت نگاری کے حوالے سے یوں رائے دیتے ہیں۔ رقمطراز ہیں کہ :

''عصمت چغتائی نے حقیقت نگاری کے جوہر تو دکھائے ہیں کمی صرف اس بات کی ہے کہ انہوں نے مسائل کا گہرا فلسفیانہ تجزیہ نہیں کیا ہے۔ وہ لذتیت کی دلدل سے بچ کر نہیں نکلتی جنسی دلدل میں لوٹنے کی وجہ سے زندگی اور اس کے حقائق پر ان کی نظر کچھ مدھم ہی پڑتی ہے۔''(۱۰)

حقیقت تو یہ ہے کہ عصمت چغتائی جو اپنے آپ کو ترقی پسند اور حقیقت نگار تسلیم کرتی ہیں انہوں نے صرف زندگی کے بدبودار حقائق کو ہی سامنے لانے پر زور دیا ہے جنہیں پڑھ کر قاری کی دبی خواہش میں گدگداہٹ سی ہونے لگتی ہے لیکن پھر جلد اسے ان حقائق سے گھن آنے لگتی ہے اور وہ منہ پھیرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ عصمت کی تحریروں کو پردے کے پیچھے بیٹھ کر پڑھے جانے کو ترجیح دی جاتی ہے اور ایسی صورتحال عصمت چغتائی کو حقیقت نگاری سے زیادہ فحش نگاری کے دائرے میں کھینچتی ہے۔ اس لئے عصمت کی تحریروں کا تجزیہ کرنے اور ناقدین کی آراء کو سامنے رکھتے ہوئے میں اس نتیجے پر پہنچی ہوں کہ ایسی ادبی تحریریں جس سے انسان آنکھیں ملا کر شرمندگی محسوس کرے یا قاری اس کے اظہار کے لئے مہذب الفاظ ڈھونڈنا شروع کر دے تو وہ ادیب یا ادیبہ کبھی بھی حقیقت نگار نہیں کہلا سکتا یا کہلا سکتیں کیونکہ حقیقت وہ ہے جو کبھی پوشیدہ نہیں رکھی جاسکتی اور اسے پیش کرنے میں کسی کو بھی جھجک اور عار محسوس نہیں ہوتی۔

ایک ادیب کے لئے معاشرے میں بہت سی حقیقتیں ایسی ہوتی ہیں جن کا سہارا لے کر وہ اپنے قلم کے ذریعے معاشرے کی کج رویوں کا بیان کرتے ہیں لیکن عصمت چغتائی صرف جنس ہی کو ترقی کی چابی گردانتی ہیں اور اپنی تمام تر تحریروں میں جنس نگاری کے حصار سے آگے نہیں بڑھتیں۔ یہ حقیقت بھی پوشیدہ نہیں کہ جذبۂ جنس اللہ تعالیٰ نے بنی نوع انسان کی ضروریات میں سے ایک اہم ضرورت بنائی ہے لیکن ساتھ ہی اللہ نے اس حقیقت کے بیان کرنے میں کچھ حدیں مقرر کر دی ہیں لیکن عصمت چغتائی مسلم گھرانے سے تعلق رکھتے ہوئے بھی اشرف المخلوقیت کو یکسر بھولتی نظر آتی ہیں۔ وہ جنس کو موضوعِ ادب بنا کر معاشرے کے ایسے واقعات، تجربات اور مشاہدات بیان کرتی ہیں جو عام انسان کو انسانیت کے درجات سے گرا دیتے ہیں۔

عصمت چغتائی کی تحریروں کا یہ نمایاں پہلو انہیں حقیقت نگاری سے زیادہ فحش نگاری کے دائرے میں داخل کرتا ہے کیونکہ جو انسان کو اس کا مقام و مرتبہ نہ دے سکے وہ کبھی حقیقت نہیں ہو سکتی۔ عصمت ذاتی زندگی میں خود بے باک، بے حیا اور نڈر عورت ہیں اور سونے پر سہاگا کہ ان کی تربیت بھی ان کے مزاج کے عین مطابق ہوئی تھی اور جنس ان کی اپنی زندگی کی بہت بڑی کمزوری تھی جسے انہوں نے کرداروں کے روپ میں پیش کر دیا۔

عصمت چغتائی نے اگرچہ سچے واقعات کو ادب کا لبادہ اوڑھایا جو معاشرے پر منفی اثرات مرتب کرتے ہیں انہوں نے انسانی زندگی کو بے چینی اور بدحالی کا شکار بنایا ہے ان کی تحریریں قاری کے دبے جذبات کو ہوا دے کر ایسے سلگاتی ہیں کہ قارئین کے لئے ہیجان خیز کیفیت سے باہر نکلنا مشکل ہو جاتا ہے۔ وہ رزیل واقعات کو پیش کر کے فحاشی کو پھیلاتی ہیں جس کا حقیقت سے سرے سے تعلق ہی نہیں ہے حقیقت تو وہ ہے جسے پیش کر کے اس کا حل نکالا جاتا ہے وہ معاشرے کے پردے چاک کر کے ہوس پرستی کو ایسے بیان کرتی ہیں کہ ان کے نزدیک رشتوں کی بھی کوئی اہمیت نظر نہیں آتی وہ اپنے خونی رشتوں سے بھی مطمئن نہیں ہیں۔ انہیں رشتوں میں بھی ہوس پرستی کے علاوہ کوئی جذبہ نظر نہیں آتا۔ عصمت چغتائی بے حد ذکی الحس ہیں ہلکا سا لمس ہی ان کے لئے کافی ہے ان کی تحریروں سے یوں لگتا ہے کہ ان کے پاس احتساب کا ذریعہ فقط مساس ہی ہے۔

جنس اور ہم جنسیت کے بیان میں عصمت کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہیں کرتی وہ نسائی ہم جنسیت کو اتنی باریک بینی سے پیش کرتی ہیں کہ ہندوستان کی وہ عورت سامنے آجاتی ہے جو سو پردوں میں مستور ہے مگر پابند نہیں صرف سماج کی نظروں سے پوشیدہ ہے۔ڈاکٹر فوزیہ اسلم عصمت کے حوالے سے یوں رائے پیش کرتی ہیں کہ:

''عصمت نے ''لحاف'' میں عورت کا انسانی بلکہ جبلی روپ دکھا کر ایک انقلاب برپا کر دیا اسی طرح ''پردے کے پیچھے'' پر بھی عریانی اور فحاشی کے الزامات لگائے گئے۔ بظاہر افسانے کا موضوع عام سا ہے کچھ طالبات پردے کے پیچھے بیٹھ کر باہر موجود چند طالب علموں کے متعلق اپنی اپنی رائے کا اظہار کر رہی ہیں۔ حتیٰ کہ وہ انہیں اپنے تخیلاتی شوہر بنانے سے بھی گریز نہیں کرتیں اگرچہ جنس مخالف کے بارے میں کشش محسوس کرنا فطری امر ہے لیکن عصمت کے زمانے کے مطابق عورت کے جذبات واحساسات کا برملا اظہار بہرحال نئی بات تھی۔''(۱۱)

عصمت کی اس حقیقت نگاری پر غور کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی حقیقت نگاری نے فحش نگاری کا لبادہ اوڑھ لیا تھا کیونکہ انہوں نے سماج کی بیماری تو تشخیص کر لی تھی لیکن اس کا علاج ان کے بس میں نہیں تھا اور وہ خود بھی اس بیماری کا شکار تھی اس لئے اس کے اظہار کیلئے ان کے جذبات میں روانی تھی اور انہوں نے اپنی تحریروں میں زہر کی کڑوی گولیاں لپیٹ کر ایسے پیش کیا ہے جو اپنا اثر کئے بغیر نہیں رہ سکتیں۔

یوں کہا جا سکتا ہے کہ عصمت حقیقت نگاری کے ناطے سے نہیں بلکہ فحش نگاری کے روشن نام کے ساتھ ادب کی دنیا میں چمکتی و دمکتی رہیں گی کیونکہ ان کی فحش نگاری کا کارنامہ انہیں حیات جاودان بخشتا ہے اور ان کے فن کے ساتھ ساتھ ان کی فحش نگاری ہی ان کی پہچان بن گئی ہے۔ جس سے وہ خود بھی لطف اٹھاتی ہیں اور قاری کو بھی حظ اٹھانے کا موقع فراہم کرتی ہیں جو فحاشی کے زمرے میں آتا ہے۔ حقائق تلخ اور کڑوے ہوتے ہیں قاری اور ادیب دونوں حقیقت نگاری کی کڑواہٹ کو نگلتے ہوئے لطف اندوزی سے ہمکنار نہیں ہو سکتے۔

ڈاکٹر سلمیٰ اسلم، اردو لیکچرر کالج آف ہوم اکنامکس یونیورسٹی آف پشاور

حوالہ جات

۱۔ سلیم اختر ڈاکٹر، افسانہ حقیقت سے علامت تک، ص ۱۰۵

۲۔ عزیر احمد، ترقی پسند ادب، ص ۱۵

۳۔ عصمت چغتائی، لحاف مشمولہ گفتگو، ص ۱۰

۴۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، ص ۲۵۳

۵۔ محمد علی صدیقی، ڈاکٹر، عصمت چغتائی حقیقت یا افسانہ مشمولہ ماہنامہ چہار سو شمارہ جولائی اگست ۲۰۰۶

۶۔ منٹو سعادت حسن: ''منٹو کہانیاں'' (افسانوی کلیات)، ص ۲۱۷

۷۔ عصمت چغتائی، سودائی (ناول)، ص ۲۷

۸۔ افتخار بیگ، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ حقیقت نگاری سے فطرت نگاری تک'' مشمولہ انگارے۔ مرتب: عامر سہیل، شمارہ فروری ۲۰۰۶ء

۹۔ سلطانہ بخش، ڈاکٹر از شخصیت اور فن مشمولہ۔ میرے الفاظ واپس دے دو از افتخار احمد صدیقی، ص ۳۲۶

۱۰ سلطانہ بخش ڈاکٹر از شخصیت اور فن مشمولہ عصمت چغتائی اور حقیقت نگاری کا فن، از عبد الحق

کاسگنجوی، ص۵۱۸

۱۱۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، ص ۲۵۰

اردو کا امتزاجی مزاج: متنوع لسانی پس منظر کے آئینہ میں

ڈاکٹر عبدالستار ملک

ABSTRACT

Urdu by nature has an eclectic aptitude and assimilating tendency. The framework of Urdu language based upon of this mingling and dilution process. On one hand it benefited itself from Sanskrit and other local dialects whereas on the other side it extracted its vocabulary and structure from Arabic, Persian , Turkish and English .The vocabulary and literary acid of all these languages culminated the component of Urdu after a long phase of selection and purification .Urdu represents all the linguistic families. Beside this, Urdu is a civilized and refined language, its politeness reflects in its expression .This article refers the same salient features and distinguished characteristics of Urdu language.

اردو زبان اپنے مزاج و منہاج کے اعتبار سے امتزاجی اور آویزش و آمیزش کے رجحان کی آئینہ دار ہے۔ اردو کی بنیاد ہی امتزاج و اشتراک پر استوار ہوئی۔ ایک طرف اگر اس نے سنسکرت، کھڑی بولی، برج بھاشا اور مقامی بولیوں سے استفادہ کیا تو دوسری طرف عربی، فارسی اور ترکی اس کی رہبر ثابت ہوئیں۔

ان تمام زبانوں کا ذخیرہ الفاظ اور سرمایہ ادب، انتخاب و اختیار کے مراحل طے کر کے اردو کا جزو ترکیبی بنا اور اس کے قوام میں شامل ہو گیا اس طرح اردو کی یہ وحدت، کثرت کی مظہر ثابت ہوئی۔

اُردو مذکورہ بالا زبانوں کے الفاظ و تراکیب کا حسین امتزاج ہے۔ اُردو اپنے سرمایہ الفاظ اور آوازوں کے لحاظ سے دنیا کی مقبول ترین زبانوں میں شمار ہوتی ہے۔ انسانی ذہن سے ادا ہونے والی تقریباً تمام آوازوں کو ادا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس کے رسم الخط میں بھی اتنی جامعیت، اتنی قوت اور لچک موجود ہے۔ وہ دنیا کی زبانوں کی بیشتر آوازوں کو اصل شکل میں برقرار رکھ سکتا ہے۔

اردو کی قوس قزاح میں یہ رنگ اتنے سلیقے سے سموئے ہوئے ہیں کہ اب گویا بین الاقوامی زبانوں کی انجمن اور اقوام متحدہ ہے، اُردو کا مزاج اس قدر امتزاجی (Electic) ہے کہ اس میں شرکت کے دروازے دنیا کی ہر زبان کے لیے کھلے ہیں۔ اس میں انجذاب و لچک کی اتنی زبردست لسانی توانائی موجود ہے کہ اکثر اوقات دوسری زبانوں کے الفاظ کو اردو میں منتقل کرتے وقت تصریف و تارید کے عمل کی بھی ضرورت نہیں پڑتی۔

اردو زبان کی ترکیب و تشکیل میں عربی، فارسی، ترکی اور مقامی زبانیں خاص طور پر شامل ہیں۔ عربی کا تعلق سامی السنہ سے ہے۔ ترکی کا تعلق تورانی خاندان، فارسی کا تعلق ایرانی اور مقامی زبانوں کا تعلق ہند آریائی ہے۔ اس طرح اردو میں دنیا کے تمام بڑے بڑے لسانی خاندانوں کی نمائندگی موجود ہے۔ کسی زبان کے تین بنیادی نظام ہوتے ہیں۔۔۔ صوتیات، قواعد اور اشتقاقیات۔ ان تینوں سطحوں پر تین لسانی خاندانوں (سامی، ایرانی اور ہند آریائی) کے اثرات ہیں۔ جس کی وجہ سے اس کے ذخیرہ الفاظ میں بے حد تنوع اور رنگارنگی ملتی ہے اور اردو کا لسانی افق بہت وسیع ہو گیا ہے۔ اس طرح اردو کو لسان الارض کہنا بے جا نہ ہو گا۔ اس کے خمیر اور اجزائے ترکیبی میں مختلف زبانوں کی خصوصیات اور خون شامل ہے۔ اس کا خمیر محبت و یگانگت، رواداری اور ملنساری کے حسین اور خوبصورت جذبات سے تیار ہوا اور یہ مختلف تہذیبوں اور معاشرتوں کے اختلاط و ارتباط کا شاہکار ہے۔ اردو زبان کے تمام نظاموں خواہ وہ صوتی ہو یا قواعدی یا معنویاتی، میں امتزاج و اختلاط کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ کسی بھی زبان کی ساخت و ترکیب میں تین عناصر اہم ہیں۔ ۱۔ حروف تہجی ۲۔ الفاظ ۳۔ مرکبات

ان تینوں عناصر کی نوعیت و کیفیت اردو کی ہمہ گیری اور وسعت کی دلیل ہے۔

اردو نے افعال و قواعد مقامی زبانوں سے مرکبات و تراکیب فارسی سے، عروض و اوزان عربی سے اور جدید سائنسی اصطلاحات و اختراعات انگریزی سے حاصل کی ہیں۔

ایک زندہ اور معیاری زبان کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ وہ زمانے کے بدلتے ہوئے تقاضوں کا ساتھ دے اور جب کوئی نیا دور آئے تو نئے خیالات، نئی طرز ادا، جدید ادبی رنگ اور ڈھانچوں کو اپنے اندر سمو لے۔ اردو میں یہ صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہے اور اپنی اس لچک اور انجذابی فطرت کی بنا پر اتنی کم سنی میں بھی السنۂ عالم میں نمایاں مقام رکھتی ہے۔ اردو نے اپنی بساط کے مطابق دوسری زبانوں سے خوب استفادہ کیا۔ عربی سے اردو کا علمی رنگ ابھرا۔ فارسی تراکیب سے شیرینی اور خوبصورتی پیدا ہوئی۔ خالص ہندی ذخیرہ سے موسیقیت ابھری اور دیگر مقامی اور دیسی عناصر نے ان خصوصیات کو استحکام بخشا۔

اردو میں تمام رنگ اور ذائقے موجود ہیں ۔ چنانچہ قند پارسی کی چاشنی، ام اللسان کی حلاوت، انگریزی کی رنگینی اور ہندی کی کو ملتاسب کچھ موجود ہے۔ بقول ڈاکٹر سلیم فارانی:

"اس میں فارسی کی شیرینی، برج بھاشا کا درد، عربی کی جامعیت اور شان و شوکت اور انگریزی کی روانی ہے۔ فرانسیسی کی طرح یہ جذبات کے اظہار میں مکمل ہے اور جرمنی کی طرح اس میں رعب و جلال اور زور بھی موجود ہے۔"(۱)

اردو کا دوسری زبانوں سے تعلق واضح کرتے ہوئے ڈاکٹر عطش درانی رقم طراز ہیں:

" اس (اردو) نے قدیم دراوڑی زبانوں میں جڑیں پکڑی ہیں، تو ہند آریائی زبانوں میں پروان چڑھی ہے۔ سامی اور تورانی زبانوں نے اسے برگ و بار عطا کیے ہیں تو ہند یورپی زبانوں کی فضا سے بھی اس نے رابطہ جوڑا ہے۔ اردو میں جہاں قدیم سنسکرت، پہلوی اور فارسی کا ذخیرہ الفاظ ہے، وہیں جدید ہندی، فارسی، عربی، ترکی

زبانوں کا آمیزہ بھی ہے۔اس میں پراکرتوں مثلاً پالی، پشاچی، شورسینی، برج بھاشا، اپ بھرنش سے لے کر دکنی زبانوں تلگو، ملیالم، تامل، کرناٹکی، کنٹری، نیز بنگلہ، آسامی تک اور سندھی، پنجابی، لنڈا، جٹکی، پشتو، ملتانی، بلوچی، براہوی تک کے الفاظ موجود ہیں۔ اس نے یورپی زبانوں مثلاً یونانی، ہسپانوی، ولندیزی، فرانسیسی اور انگریزی سے بھی کسب فیض کیا ہے۔"(۲)

اگرچہ اردو نے اپنی ضرورت کے مطابق مقامی و بیرونی ہر زبان سے استفادہ کیا لیکن اپنے داخلی نظام میں ایک لسانی توازن قائم رکھا

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اُردو میں مختلف رنگوں کی آمیزش کو یوں بیان کیا ہے:

"میں اردو کو زبانوں کا تاج محل کہتا ہوں اور اکثر اس لذت کو اپنے خون کی روانی میں سوتے جاگتے، اٹھتے بیٹھتے، خبر و بے خبری میں محسوس کرتا ہوں۔ زبان میرے لیے رازوں بھرا بستہ ہے۔ کیسے ہند آریائی کے بستے میں عربی، فارسی، ترکی کے رنگ گھلتے چلے گئے اور کیسے ایک رنگارنگ دھنک بنتی چلی گئی، کہ جنوبی ایشیا کے اکثر ممالک کے طول و عرض میں آج لنگوافرینکا بھی ہے اور ایسا ادبی اظہار بھی جس کے رس اور بالیدگی کو دوسری زبانیں رشک کی نظر سے دیکھتی ہیں۔"(۳)

ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے بھی اردو کے بنیادی اور داخلی مزاج پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

عربی و فارسی اور اردو کے علمائے زبان نے ذخیرہ الفاظ کو بلحاظِ قواعد تین خاص گروہوں میں تقسیم کیا ہے۔

۱۔اسم ((Noun ۲۔فعل ((Verb ۳۔حرفِ جار(Prepostion)

ان میں صرف اسم کا ذخیرہ ایسا ہے جس میں مقامی زبانوں کے الفاظ کے ساتھ ساتھ انگریزی، عربی، فارسی، ترکی اور بعض دوسری زبانوں کے الفاظ بھی بکثرت شامل ہیں۔ لیکن فعل جسے زبان میں بنیادی حیثیت حاصل ہوتی ہے اور جس کے بغیر بامعنی فقرہ وجود میں نہیں آسکتا، اس کی نوعیت اسم کے ذخیرے سے بہت مختلف ہے۔ اردو کے سارے افعال اور ان کے مصادر مثلاً پڑھنا، لکھنا، سونا، جاگنا، اٹھنا، بیٹھنا اور کھانا، پینا وغیرہ یکسر مقامی ہیں۔ یہی کیفیت "حرفِ جار" یا پری پوزیشن(Preposition) کی ہے۔ اردو میں عام طور پر استعمال ہونے والے سارے حروفِ جار مثلاً نے، کو، سے، میں، تک، ساتھ، وغیرہ بیرونی نہیں مقامی زبانوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ اردو میں فعل اور حرف کی یہ مقامیت ظاہر کرتی ہے کہ اردو کا حقیقی اور اساسی تعلق باہر کی زبانوں سے نہیں علاقائی زبانوں سے ہے۔(۴)

اردو نے عربی و فارسی سے بھرپور استفادہ کیا۔ عربی مذہبی اور فارسی تہذیبی زبان تھی۔ اس لیے اردو جیسی نومولود زبان کے لیے ایسی بلند پایہ علمی و ادبی زبانوں سے استفادہ ناگزیر تھا۔ تاہم اردو کا داخلی مزاج مقامی رہا ہے اردو کی ساخت اور ہیئت ترکیبی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اکثر افعال مقامی ہیں اور عربی و فارسی سے استفادہ زیادہ تر اسما تک ہی محدود ہے۔ زبان اردو کی صرف و نحو، روزمرہ و محاورات اور مقامی الفاظ کی کثرت اس بات کی روشن دلیل ہے کہ اس کی ساخت مقامی ہے۔ اُردو زبان کے سرمایہ الفاظ میں مقامی اور دیسی الفاظ کو مرکزی حیثیت حاصل ہے

بقول ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ:

"اگرچہ اردو نے مختلف غیر ہند آریائی زبانوں بالخصوص عربی اور فارسی سے بے شمار الفاظ مستعار لیے ہیں لیکن اردو زبان کے لسانی ڈھانچے میں جو اہمیت ہندی الاصل الفاظ کو حاصل وہ کسی اور زبان کے الفاظ کو حاصل نہیں۔ یہ امر بدیہی ہے کہ ہندی الاصل الفاظ کے استعمال کے بغیر اردو کا کوئی جملہ تشکیل نہیں پاسکتا جبکہ اردو میں ایسے بے شمار جملے بن سکتے ہیں، جن میں ایک بھی عربی، فارسی لفظ استعمال نہ ہوا ہو۔ نثر میں انشاء اللہ خان انشا کی "رانی کیتکی" کی کہانی اور نظم میں آرزو لکھنوی کی "سریلی بانسری" ایسی ہی مثالیں ہیں جن میں بجز ہندی الفاظ، عربی فارسی کا ایک بھی لفظ استعمال نہیں ہوا ہے۔"(۵)

اردو کا مزاج عوامی اور جمہوری ہے اگرچہ اردو کا تعلق درباروں سے بھی رہا ہے لیکن اس تعلق نے اس کے عوامی اور جمہوری مزاج کو متاثر نہیں ہونے دیا۔ جہاں تک اردو کے درباری زبان ہونے کا طعنہ ہے تو اردو نے نہیں بلکہ خود درباروں نے اردو کی عوامی مقبولیت اور ہر دلعزیزی کے باعث اس سے ناطہ جوڑا۔ دکن میں بھی عوام کی ہمدردیاں سمیٹنے کے لیے اسے درباری زبان بنایا گیا اور دہلی میں بھی یہ اس وقت زبان اردوئے معلی بنی جب مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ

فارسی کو بھی زوال آ گیا۔ تاہم جہاں یہ شاہی درباروں میں مشاعروں اور قصیدوں کی زبان بنی، وہاں یہ بازاروں، گلی کوچوں، فقیروں کے تکیوں اور غریبوں کی جھونپڑی میں بھی نظر آئی۔ سچ تو یہ ہے کہ صوفیائے کرام جیسے نفوس مقدسہ نے اس کے سر پر دست شفقت رکھا اور انہیں کے سایۂ عاطفت میں اس نے چلنا سیکھا۔

تصرف و تارید اُردو کی ایک اہم خاصیت ہے۔ اردو زبان کی فطرت کا خاصہ ہے کہ اس نے اخذ و استفادے کے معاملہ میں اپنی پرائی اور ملکی و غیر ملکی زبان کا فرق روا نہ رکھا اور کسی زبان سے بھی بغض اور بیگانگی کا مظاہرہ نہیں کیا۔ اس ملنساری کی فطرت کی بنا پر مستعار و دخیل الفاظ اردو کے لسانی و ادبی سرمائے کا قابل قدر ذخیرہ ہیں اور اس کی آمیزش و آویزش، جذب و ادغام اور اختلاط و ارتباط کی فطرت ہی اِس کی ترقی کا سبب ہے۔ اُردو اپنی باطنی، تخلیقی استعداد، جذب و قبول کی خلقی اہلیت اور ساختی لچک کے باعث ہر قسم کے اسلوب کو سمونے اور ہر طرح کے خیالات و افکار کے اظہار و ابلاغ پر قادر ہے۔ اگر کسی لفظ کا بر محل ترجمہ نہ ہو سکے تو تشریح کی ضرورت نہیں۔ اِسے فی نفسہٖ اِسی صورت اس طرح اپنا لیتی ہے کہ صوتی بیگانگی کا احساس نہیں ہونے پاتا، چاہے وہ لفظ کسی بھی لسانی خاندان کی زبان کا ہو۔ ان مستعار و دخیل الفاظ سے اردو زبان و ادب کو بہت فوائد حاصل ہوئے۔ جہاں احساسات و خیالات میں لطیف سے لطیف فرق کو بھی مختلف النوع مرادفات و مترادفات کے ذریعے آسانی سے ادا کیا جا سکتا ہے وہاں اسلوب میں بھی تنوع اور رنگا رنگی پیدا ہو گئی۔

اردو نے بعض الفاظ کو اپنی زبردست، انجذابی قوت کی بنا پر بغیر کسی صوتی اور معنوی تحریف کے اختیار کر لیا۔ ان کو ہم مستعار الفاظ کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ اور وہ الفاظ جنھیں اُردو نے اپنی خراد پر چڑھا کر اپنے سانچے کے مطابق تراش خراش کر کے شامل کیا۔ ان کو دخیل الفاظ کہتے ہیں۔ دخیل الفاظ میں تصرف کا یہ عمل تلفظ، معنی، مرکبات، قواعد غرضیکہ زبان کے سارے پہلوئوں پر محیط ہے۔ تلفظ کے معاملے میں فتحۂ خفیف، کسرۂ خفیف، ضمہ خفیف (احمد، محبوب، محمود، اعتماد، احتیاط، اہتمام، مہمل، عہدہ) اس کی روشن مثالیں ہیں۔ اسی طرح قمیص کی بجائے قمیض، سیّدِ اور جیّد کی بجائے سَیّد اور جَیّد، حرکت، برکت وغیرہ میں دوسرے حرف پر حرکت کی بجائے سکون اردو کا تصرف ہے۔ مشدد کو مخفف کر دیا گیا مثلاً سِرّ کی بجائے سر، درّ کی بجائے در وغیرہ۔ اسی طرح فارسی کے جزو کی بجائے جز، جُوق در جُوق کی بجائے جَوق در جَوق، ترکی کے خانُم اور بیگُم کی بجائے خانَم اور بیگَم۔ انگریزی میں Match Box کی بجائے ماچس، lantern کی بجائے لالٹین، Bottle کی بجائے بوتل اور Captain کی بجائے کپتان وغیرہ اس کی مثالیں ہیں۔

اُردو نے الفاظ کے ساتھ ساتھ معنی میں بھی تصرف کیا ہے۔ عربی کا لفظ اہلیہ بمعنی صلاحیت بجائے بیوی کے، رقیب بمعنی نگہبان بجائے حریف کے اور خصم بمعنی دشمن بجائے شوہر کے استعمال ہوتا ہے۔ مصادر میں بھی اردو کا تصرف قابل دید ہے مثلاً نوازنا، بخشنا، فرمانا، بدلنا، فلمانا وغیرہ۔ مرکبات میں بھی عربی و فارسی کے ساتھ ہندی اور انگریزی کا پیوند لگا دیا گیا ہے۔ مثلاً گاڑی بان، پان دان، نیک چلن، گلاب جامن (ہندی + فارسی)، چال باز، دھینگا مشتی، چوکی دار، تھانے دار، ڈاک خانہ، بیل گاڑی، جیل خانہ، ٹکٹ گھر وغیرہ۔

اردو نے قواعد کے معاملے میں بھی عربی و فارسی سے بہت کچھ لیا، لیکن جہاں ضرورت پڑی اپنے مزاج کے مطابق قواعد کے اصولوں کا اطلاق کیا۔ مثلاً عربی لفظ اولاد کو جمع کی بجائے واحد استعمال کیا اور اولاد کی جمع اردو قاعدے کے مطابق اولادیں بنا دی۔ اسی طرح۔ عربی میں پرندے کو۔ طیر کہتے ہیں، جس کی جمع طائر ہے۔ جبکہ اردو میں طائر واحد ہے اور اس کی جمع فارسی قاعدے کے مطابق طائران ہے۔-- ---۔ شمس بمعنی سورج عربی میں مونث اور اردو میں مذکر ہے۔ کتاب عربی میں مذکر اور اردو میں مونث ہے۔

اردو اپنے نظام صوتیات اور ذخیرہ الفاظ کے لحاظ سے ایک بین الاقوامی مزاج کی حامل زبان ہے۔ اس میں عربی، فارسی، ترکی، انگریزی اور مقامی بولیوں کے ہی نہیں بلکہ دنیا کی بیشتر زبانوں کے الفاظ شامل ہیں، لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اردو اپنی ساخت اور فطرت میں کسی خاص زبان کی مقلد اور ظل ثانی ہے بلکہ یہ سیرت و صورت دونوں اعتبار سے ایک الگ اور مستقل زبان ہے اور اپنی صناعی، زیبائی اور افادیت کے لحاظ سے منفرد مزاج، الگ رنگ و آہنگ اور امتیازی کلچر کی حامل ہے۔ اس نے دوسری زبانوں کے الفاظ کو تحریف و تارید کے عمل سے گزار کر اپنے مزاج کے مطابق ڈھال لیا ہے اور بہت سے الفاظ کے تلفظ

و معنی، ان کا املا اور استعمال کی نوعیت بدل گئی ہے۔ اردو کا اپنا مخصوص لب و لہجہ، اپنی لغت، اپنا اسلوب، اپنے قواعد اور فصاحت و بلاغت کے اپنے اصول اور معیار ہیں۔ حروف سے لے کر الفاظ اور جملوں کی ساخت تک، قواعد و گرامر، تذکیر و تانیث کے اصول، واحد جمع کے قاعدے اور صحت تلفظ کے معیار کے اعتبار سے اس کا اپنا مخصوص پیمانہ اور خاص انداز ہے۔

سید انشا اللہ خان انشا نے آج سے تقریباً دو سو سال پہلے اردو کے مزاج، فصاحت اور صحت کے بارے میں فیصلہ صادر کیا تھا جسے اُردو کی لسانی آزادی کا میگنا کارٹا کہنا بے جا نہ ہو گا:

"جاننا چاہیے کہ جو لفظ اُردو میں آیا، وہ اُردو ہو گیا۔ خواہ وہ لفظ عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا سریانی، پنجابی ہو یا پوربی، اصل کی رو سے غلط ہو یا صحیح، وہ لفظ اُردو کا لفظ ہے۔ اگر اصل کے موافق مستعمل ہے تو بھی صحیح ہے اور اگر اصل کے خلاف ہے تو بھی صحیح۔ اس کی صحت و غلطی اس کے اُردو میں رواج پکڑنے پر منحصر ہے۔ کیونکہ جو چیز اُردو کے خلاف ہے، وہ غلط ہے۔ گو اصل میں صحیح ہو اور جو اُردو کے موافق ہے، وہی صحیح ہے خواہ اصل میں صحیح نہ بھی ہو۔"(۶)

ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے مطابق:

"اردو ادب نے بعض شعبوں میں یقیناً فارسی و عربی کی تقلید کی ہے لیکن اس تقلید کا تعلق اردو کے باطن سے نہیں بلکہ صرف ظاہر سے رہا ہے۔ اردو شاعری نے وزن بحر اور اصناف سخن مثلاً غزل، قصیدہ، رباعی اور مثنوی وغیرہ میں بے شک عربی فارسی، دونوں کی پیروی کی ہے لیکن اپنے اثر، لب و لہجہ اور موضوع کے اعتبار سے اردو ادب یا شاعری فارسی اور عربی سے الگ مزاج رکھتی ہے۔ نثر میں اردو افسانہ، ڈرامہ، ناول اور تنقید وغیرہ کے شعبے ایسے بلند معیار کو پہنچ گئے ہیں کہ موجودہ فارسی یا عربی ان سے آنکھ نہیں ملا سکتی۔ اس لئے اردو کو مخلوط یا مشترک زبان کہہ کر یہ مراد لینا کہ وہ دوسری زبانوں کی محض نقل ہے درست نہیں ہے۔ جیسا ابھی کہا گیا ہے۔ اردو اپنے لب و لہجہ، رکھ رکھاؤ، روز مرہ محاورہ، اندازِ بیان، موضوع و مواد اور مختلف الفاظ کے استعمال و ایجاد کے لحاظ سے ایک علیحدہ زبان ہے۔ اس نے اپنی ساخت، مرکبات کے اصول و قواعد میں ہر زبان سے فائدہ اٹھایا ہے لیکن بہ حیثیت مجموعی وہ کسی کی پابند نہیں رہی بلکہ اس نے اپنی لغت، اپنا اسلوب، صرفی و نحوی قاعدے، واحد جمع اور تذکیر و تانیث کے اصول الگ بنا لیے ہیں اور انھیں کی پابندی اردو کی فصاحت و بلاغت اور حسن و اثر کا معیار متعین کرتی ہے۔(۷)

بلاشبہ اردو نے دوسری زبانوں سے بہت کچھ لیا لیکن استفادہ کرتے وقت ایک آزاد اور خود مختار زبان کی حیثیت سے کاٹ چھانٹ کی اور الفاظ کو اپنی کسوٹی پر پرکھا، جو مزاج کے موافق تھے، انھیں اپنا لیا، جنھیں ہم مستعار الفاظ کے نام سے موسوم کرتے ہیں اور جو طبیعت کے خلاف تھے ان میں تبدیلی اور تصرف کیا جسے ہم تارید کا نام دیتے ہیں۔ یہ تصرف حروف تہجی کی آوازوں سے لے کر الفاظ کے تلفظ، ان کے معانی اور املا غرض ہر شعبے میں ہوا۔

نصیر احمد خان کے الفاظ میں:

"اردو ایک جدید ہند آریائی زبان ہے۔ ہندوستان کی دوسری زبانوں کی طرح اس کی اپنی تاریخ ہے، اپنا لسانی عمل ہے، اپنے ارتقائی مدارج ہیں، اپنی قواعد ہے، ہیئت و تشکیل کے اپنے اصول ہیں، اپنا معیار ہے اور اپنا رسم الخط بھی ہے۔ یہ ایسے حقائق ہیں جنھوں نے مل کر اردو کی انفرادیت کو سنوارا اور نکھارا ہے۔"(۸)

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اُردو کے انفرادی مزاج کی یوں عکاسی کی ہے:

"اردو خواہ کیسی خوشہ چیں زبان ہو اور اس نے کہاں کہاں اور کس کس کے گل بوٹوں سے اپنے دامن کو سجایا ہو، اس کا داخلی نظام اس کا اپنا نظام ہے۔ اردو بے شک عربی فارسی اور ہندی سنسکرت کی احسان مند ہے کہ ان سے اردو میں کیا کیا کچھ آیا اور خود اردو نے اپنے باطنی تحرک اور اپنے حسن و لطافت سے اس میں کیا کیا اضافے کیے۔ لیکن اردو کے اپنے داخلی نظام کے معاملات میں ان میں سے کوئی بیرونی زبان حکم نہیں ہو سکتی۔ اردو کے لسانی معاملات میں قولِ فیصل کسی دوسری زبان کا نہیں خود اردو کا اپنا ہو گا۔ یعنی اردو کے داخلی نظام کی رو سے ہو گا۔ کسی بھی زبان کی لسانی خود مختاری اور آزادی کی بنیاد یہی ہے۔ اس نظام کو سمجھنا اور اس کی روشنی میں مسائل کو حل کرنا اردو کی روح سے ہم کلام ہونا اور اس کے مزاج سے انصاف کرنا ہے۔"(۹)

یہاں ایک بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اردو کی لچک اور انجذابی کیفیت کی وجہ سے یہ خلط مبحث ہوا کہ اسے مخلوط اور مرکب زبان کہا جانے لگا اور اس کا مفہوم یہ سمجھا جانے لگا کہ شاید اردو کا سب کچھ بیگانے کا ہے اور اس نے ادھر ادھر سے الفاظ وتراکیب لے کر اپنا دامن بھرا ہے اور بھان متی کا کنبہ جوڑا ہے۔ جہاں تک اخذ و استفادے کا تعلق ہے تو دنیا کی کوئی زبان بھی خالص اور دوسری زبانوں کے اثرات سے پاک ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتی اور ان معنوں میں تو دنیا کی ہر زبان مخلوط زبان ہے۔

اردو نے دنیا کی دوسری زبانوں کی طرح اخذ و استفادے سے کام لیا لیکن دنیا کی بڑی زبانوں کی طرح اردو زبان کے بھی اپنے اصول، قاعدے، پیمانے اور معیارات ہیں۔ اور ہر داخلی اور مستعار لفظ کو اردو نے اپنی کسوٹی پر پرکھ کر اختیار کیا۔ مخلوط زبان کا مطلب تو یہ ہوا کہ اختیار کیے گئے الفاظ کو اردو نے تراش خراش اور کاٹ چھانٹ کے بغیر بعینہٖ اپنالیا اور اب ان الفاظ وتراکیب اور اسماوافعال میں اصل زبان ہی کی پیروی کرتی ہے۔ حالانکہ ایسا نہیں، اردو اپنے داخلی نظام کی بنا پر ایک منفرد، مستقل، آزاد اور خود مختار زبان ہے ایسی صورت میں اردو کو محض ایک مخلوط زبان کہنا یا سمجھنا اردو کے مزاج، اس کی ساخت و ہیئت اور اس کی تاریخ وارتقا سے صرف نظر کرنے کے مترادف ہے۔ یہ انتہائی غلط مفروضہ ہے۔ کبھی ایسا نہیں ہوتا کہ دو یا تین یا سے زائد زبانوں کی ملاوٹ سے ایک نئی زبان بن جائے۔ اگر ایسا ہوتا تو متعدد مخلوط زبانیں وجود پذیر ہو چکی ہوتیں۔ ایسی ہی مصنوعی زبان ''اسپرانتو'' بنانے کی کوشش کی گئی اور باوجود زرکثیر صرف کرنے کے اس کا وجود قائم نہ رہ سکا۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ زبان شعوری کوشش سے نہیں بنائی جاسکتی بلکہ زبان کا ارتقا فطری عمل ہے، جس کے لیے صدیوں کا عرصہ درکار ہے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری تحریر کرتے ہیں:

''یہاں دو ایک غلط فہمیوں کا ازالہ ضروری ہے جو بار بار دہرائے جانے کی وجہ سے لوگوں کے ذہنوں میں کچھ اس طرح جم بیٹھ گئی ہیں کہ نکلنے کا نام نہیں لیتیں۔ ایک غلط فہمی جسے میں سب سے زیادہ خطرناک اور لسانی بحثوں میں حقیقت سے بھٹکانے والی سمجھتا ہوں، یہ ہے کہ لوگوں کا خیال ہے کہ دو یا دو سے زیادہ زبانوں کو جوڑ کر کوئی تیسری زبان وضع کی جاسکتی ہے، جو پہلی دو زبانوں سے جدا اور آزاد ہو۔ دو یا دو سے زیادہ رنگوں کی آمیزش سے ایک نیا اور دونوں سے مختلف رنگ ضرور تیار کیا جاسکتا ہے، لیکن دو زبانوں کی ترکیب سے کسی تیسری زبان کی تعمیر ناممکن ہے۔''(۱۰)

زبان میں دخیل اور مستعار ذخیرہ الفاظ اس قدر اہم نہیں کہ اس کی بنا پر ایک زبان کو ملغوبہ اور مرکب کہا جاسکے۔ زبانوں کی ساخت میں صرف ونحو کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ محض فرہنگ الفاظ کی کوئی اہمیت نہیں۔ زبان کی ساخت کا انحصار، افعال، اعداد، ضمائر، حرف، بنیادی اسما اور قواعد پر ہوتا ہے۔ اردو میں جہاں تک ان عناصر کا تعلق ہے کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر اردو کے بنیادی تشکیل عناصر کی فہرست دیکھیے:

۱۔ بنیادی افعال:۔ مثلاً آنا، جانا، کھانا، پینا، چلنا، بیٹھنا، سونا وغیرہ

۲۔ بنیادی اعداد:۔ مثلاً ایک، دو، تین، دس، بیس، سو وغیرہ

۳۔ بنیادی رشتے:۔ مثلاً ماں، باپ، بھائی، بہن، بیٹا، بیٹی وغیرہ

۴۔ اہم اعضائے جسم:۔ مثلاً آنکھ، کان، ناک، منہ، ہاتھ، پائوں وغیرہ

۵۔ بنیادی ضمائر:۔ مثلاً میں، ہم، تم، وہ وغیرہ

۶۔ بنیادی حروف:۔ مثلاً نے، کو، سے، پر، میں، تک وغیرہ۔(۱۱)

اس فہرست سے معلوم ہوتا ہے کہ بنیادی تشکیلی عناصر اور افعال مقامی اور اردو کے اپنے ہیں۔ دوسری زبانوں عربی، فارسی وغیرہ سے مستعار ذخیرہ الفاظ زیادہ تر اسما پر مشتمل ہے۔

جہاں تک ذخیرہ الفاظ کا تعلق ہے دنیا کی کوئی زبان بھی دوسری زبانوں اور بولیوں سے اخذ و استفادہ اور لین دین کیے بغیر زندہ نہیں رہ سکتی۔ تنہائی اور جمود زبان کی موت کا باعث ہے۔ سنسکرت کی مثال سامنے ہے۔ اگر ہم انگریزی ہی کو دیکھیں تو اس میں بڑی تعداد لاطینی الاصل الفاظ کی ہے۔ اس میں جرمن اور

فرانسیسی ذخیرہ الفاظ کو وہی حیثیت حاصل ہے جو اردو میں عربی و فارسی کو ہے۔ اگر عربی فارسی حروف تہجی اور ذخیرہ اسما کی آمیزش کے باعث اردو کو مخلوط زبان کہیں تو ایسی صورت میں عربی فارسی انگریزی غرضیکہ دنیا کی بیشتر زبانوں کو مخلوط کہنا پڑے گا۔

دوسری غلط فہمی جو تعلیم یافتہ طبقہ میں بھی کسی حد تک مقبول ہے کہ اردو ایک لشکری زبان ہے۔ یہ تو بجا ہے کہ اردو ترکی زبان کا لفظ ہے، جس کا معنی ہے لشکر یا فوجی چھاؤنی لیکن اس سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ یہ لشکری زبان ہے؟ جہاں تک نام کا تعلق ہے تو یہ نام شروع سے اس زبان کا نہ تھا بلکہ مختلف ادوار میں یہ زبان ہندی، ہندوی، دکنی، گوجری، لاہوری، دہلوی، ریختہ اور زبان اردوئے معلی جیسے ناموں سے معنون رہی۔ "اُردو" نام تو آخر میں رائج ہوا۔ اس لیے صرف نام کی بنیاد پر اردو کی تاریخ کو قیاس کرنا اور اسے لشکری زبان کہنا انتہائی گمراہ کن بات ہے۔ علامہ ماہر القادری نے اس مفروضہ کی یوں تکذیب کی ہے۔

اس کو قوموں کے تمدن نے کیا ہے پیدا
کون کہتا ہے لشکر کی زباں ہے اردو

تیسرا غلط مفروضہ جس کی وجہ سے برصغیر میں لسانی تعصب کو ہوا ملی، وہ یہ کہ اردو مسلمانوں کی زبان ہے۔ بلاشبہ اردو کی پیدائش مسلمانوں کی آمد کے اثرات کا نتیجہ ہے، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ مسلمان اسے ساتھ لائے تھے بلکہ مسلمان حملہ آور تو ترکی اور فارسی بولتے ہوئے آئے تھے۔ اردو اپنی فطرت کے اعتبار سے خالصتاً برصغیر کی مقامی زبان ہے۔ اگرچہ اردو نے ایک نوخیز اور ترقی پذیر زبان کی طرح عربی جیسی علمی اور فارسی جیسی تہذیبی زبان سے بھرپور استفادہ کیا لیکن اس کا خمیر اسی زمین سے اٹھا ہے۔ اس کا بنیادی ذخیرہ الفاظ اور افعال وغیرہ مقامی ہیں۔ ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ نے اپنی تصنیف "اردو کی لسانی تشکیل" میں سراغ لگایا ہے کہ اردو کے زیادہ تر ہائیہ اور معکوسی مصمتے نیز بنیادی مصوتے سنسکرت میں موجود تھے۔(۱۲) اردو ایک ہند آریائی زبان ہے اور یہ دو مختلف معاشروں اور تہذیبوں کے ارتباط کی یادگار ہے۔ یہ ہند اسلامی تہذیب کی نمائندہ اور برصغیر کی Lingua franca ہے۔

اُردو ایک مہذب اور شائستہ زبان ہے۔ اُردو معلی جیسی خوبصورت ترکیب ہی اس کی نفاست اور ذوقِ لطیف کی آئینہ دار ہے۔ پھر لفظ "اُردو" ہی کو لیں، ایسے حروف جو بے جوڑ ہیں، نہ نقطہ، نہ دائرہ، نہ کشش، نہ پیوند، اور سب سے چھوٹے اور لکھنے میں آسان، اس کا نام ہی کفایت حرفی اور سبک خرامی کی دلیل ہے۔ اُردو زبان اپنی ترکیب کی شستگی اور اسلوب کی پاکیزگی کے لحاظ سے ایک نمونہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ شیرینی اور لطافت، نفاست اور نزاکت اُردو زبان کی مہتم بالشان خاصیت ہے۔ اس کے اسلوب بیان سے اس کے بولنے والوں کی خوش مزاجی، فطری پاکیزگی اور دل نوازی مترشح ہوتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ محبانِ اُردو اور بانیانِ اُردو نے دوسری زبانوں کے نرم و نازک، لطیف و رنگین اور حسین و جمیل الفاظ چن چن کر اپنے گنجینے میں داخل کیے۔

انشاءاللہ خاں انشا دہلی کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"یہاں کے خوش بیانوں نے متفق ہو کر متعدد زبانوں سے اچھے اچھے لفظ نکالے اور بعض عبارتوں اور الفاظ میں تصرف کر کے اور زبانوں سے الگ ایک نئی زبان پیدا کی جس کا نام اُردو رکھا۔"(۱۳)

اُردو کو یہ امتیاز و اعزاز بھی حاصل ہے کہ یہ اپنے ارتقا کے ابتدائی دور میں زبانِ اُردوئے معلی بنی رہی اور اس میں دربار و شہر دلی کی متمدن، مہذب اور آدابِ مجلسی کی حامل زندگی شامل ہو گئی۔ دوسری طرف صوفیا اور اولیا کی مقدس گود اور پاکیزہ ماحول میسر آنے کی وجہ سے محبت و رواداری اور احترامِ آدمیت اس کی فطرتِ ثانیہ بن گئی۔ تخاطب میں احترام کا لہجہ اور اور اظہارِ شائستگی اُردو کے اسلامی اور مشرقی مزاج کا عکاس ہے۔ چنانچہ مخاطب کے لیے القاب و آداب اور حفظ مراتب کا جو اہتمام اُردو میں ہے، وہ شاید ہی دنیا کی کسی زبان میں ہو۔ احترام و شائستگی کا یہ اسلوب اُردو زبان کی تہذیب و کلچر کا طرۂ امتیاز ہے۔

فرمایئے، تشریف رکھیے، ارشاد کیجیے، اسمِ گرامی؟ آپ کی تعریف؟، سماعت فرمایئے، نوش کیجیے، تکلیف مت کیجیے، جناب! حضور! جنابِ عالی! جیسے محترم اور خوبصورت الفاظ اُردو کا ہی خاصہ ہیں۔

مخاطب معاشرتی لحاظ سے کتنا ہی نچلے درجے کا کیوں نہ ہو، اس کے جذبات اور عزتِ نفس کا خیال رکھا جاتا ہے مثلاً بھنگی کو مہتر، حلال خور، جمعدار کہا جاتا ہے اور کند ذہن اور ناسمجھ کو خوش فہم کہہ کر پکارا جاتا ہے۔

اُردو کی ایک اور خاصیت اس کی شیرینی اور غنائیت ہے۔ اس کے لب ولہجہ کا صوتی آہنگ اور نغمگی براہِ راست اعصاب پر اثر انداز ہو کر ان پر خوشگوار اثرات مرتب کرتی ہے۔ اردو حروف تہجی میں بھی غنائی کیفیت نظر آتی ہے اور جملہ بھی نئے نئے رنگ روپ بدلتا ہے۔

بقول ڈاکٹر عبدالعزیز ساحرؔ:

''اُردو زبان تصریفی اور تحلیلی طرزِ اظہار کے اسالیب کے مابین اپنے جملے کی ساخت اور پرداخت کرتی ہے۔ اس سے اُردو جملہ لسانی رنگارنگی کا آئینہ دار بن جاتا ہے۔ اس کا اسلوبیاتی آہنگ داخل اور خارج کی معنوی فضا سے بھی ہم آہنگ ہوتا ہے اور لسانی جمالیات کی رعنائی سے بھی۔ اُردو میں جملہ سازی کے قرینے اتنے Verstile ہیں کہ انھیں قواعدی اصولوں کے تناظر میں پابند نہیں کیا جاسکتا۔ ملا وجہی سے لے کر قرۃ العین حیدر تک پچاسوں صاحبِ طرز اسلوب نگاروں کے ہاں جملوں کی تخلیقی رنگارنگی قواعد کے پیمانوں سے ماپی اور تولی نہیں جاسکتی البتہ انھیں اسلوبیاتی آہنگ کے قرینوں سے پرکھا جاسکتا ہے۔''(۱۴)

ڈاکٹر عبدالستار ملک، سینئیر سبجیکٹ سپیشلسٹ اردو، گورنمنٹ بوائز ہائر سیکنڈری سکول اٹک شہر

حوالہ جات

۱۔ سلیم فارانی، ڈاکٹر، اردو زبان اور اس کی تعلیم، ادارہ مطبوعات فارانی لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۱۸۸

۲۔ عطش درانی، ڈاکٹر، اردو اصطلاحات سازی، انجمن الترقیہ علمیہ اسلام آباد، ۱۹۹۴ء، ص ۳۹

۳۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، اردو زبان اور لسانیات، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۱۰۴

۴۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، زبان اور اردو زبان، حلقہ نیاز و نگار کراچی، ۱۹۹۵ء، ص ۱۳۳۔۱۳۲

۵۔ مرزا خلیل بیگ، ڈاکٹر، اردو کی لسانی تشکیل، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۰ء، ص ۱۷۸

۶۔ انشا، سید انشاءاللہ خاں، دریائے لطافت (مترجم، پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی)، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۸۸ء، ص ۳۵۳۔۳۵۴

۷۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، تدریس اردو، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۳ء، ص ۵

۸۔ نصیر احمد خاں، اردو ساخت کے بنیادی عناصر، اردو محل پبلی کیشنز نئی دہلی، ۱۹۹۱ء، ص ۳۹

۹۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، اردو زبان اور لسانیات، ص ۲۱۶

۱۰۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر، داستان زبان اردو، ہندوستان لیتھو پریس دہلی، ۱۹۶۱ء، ص ۳۵۔۳۴

۱۱۔ گیان چند، ڈاکٹر، لسانی رشتے، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۷۰

۱۲۔ مرزا خلیل بیگ، ڈاکٹر، اردو کی لسانی تشکیل، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۰ء، ص ۴۹

۱۳۔ انشا، سید انشاءاللہ خاں، دریائے لطافت، ص ۲

۱۴۔ عبدالعزیز ساحر، ڈاکٹر، اُردو جملے کی ساخت میں سر اور آہنگ کی جلوہ آرائی، مطبوعہ دریافت، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد شمارہ سات جنوری ۲۰۰۹ء، ص ۱۳۰

تین گولے ایک نفسیاتی مطالعہ

ڈاکٹر سعدیہ خلیل

ABSTRACT

Saadat Hassan Mento is a well-known short story writer. He has not only written excellent short sorties but has also penned life-like characters. Among these character sketches the most significant one is of Mira Jee. Through the research article "Teen Goly" Mera Jees personality and psychological make-up has been analyzed by applying Sigmand Frued's greater psychoanalytical theory light has been shed on his .complexities

سعادت حسن منٹو دنیائے ادب کے جانے مانے افسانہ نگار ہیں جہاں منٹو نے بہترین افسانے تحریر کیے وہاں انہوں نے خوبصورت خاکے بھی تحریر کیے۔ منٹو اپنی خاکہ نگاری کی ابتداء حکومتی احتساب سے بچنے کی شعوری کوشش میں تلاش کرتے ہیں۔ "ٹھنڈا گوشت" پر چلنے والے مقدمے نے منٹو کیلئے افسانہ لکھنا مشکل کر دیا تھا۔ اس لیے ۱۹۴۸ء میں پری چہرہ نسیم بانو پر پہلا مضمون لکھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ منٹو اس مضمون کو خاکہ قرار نہیں دیتے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اس عہد تک خاکہ نگاری کی لوازم اور فن کی وضاحت با قاعدہ طور پر نہیں ہوئی تھی۔ چند ایک اچھے خاکہ نگار مثلاً مولوی عبدالحق اور فرحت اللہ بیگ کے خاکے شائع ہو چکے تھے لیکن اس کے باوجود صنف خاکہ نگاری کو زیادہ نمایاں مقام حاصل نہیں ہوا تھا۔ امجد طفیل اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

"خاکہ نگاری منٹو کے لیے ایک سطح پر اپنے تخلیقی تجربے سے فرار کی صورت تھی۔ اس کے تخلیقی فن کی ایک نمایاں جست کا رخ اختیار کرتی ہے اس لئے کہ اچھا خاکہ لکھنے کے لیے جس جرات رندانہ کی ضرورت پڑتی ہے وہ منٹو میں موجود تھی۔ منٹو اپنے افسانوں کے خلاف ہونے والے رد عمل سے بچنا چاہتا تھا لیکن اس کے خاکوں کے خلاف بھی ہوا۔ کیونکہ رد عمل تو طرز تحریر کے خلاف تھا اور منٹو کا طرز تحریر خاکوں میں بھی وہی تھا جو کہ افسانوں میں تھا۔ آپ آتش سیال کو کس بھی ظروف میں ڈال دیجئے وہ آتش سیال ہی رہے گی اور اپنا اثر بھی دکھائے گی۔"(۱)

"گنجے فرشتے" کا سب سے اہم خاکہ "تین گولے" کے عنوان سے ہے جو میرا جی پر تحریر کیا گیا ہے۔ تین گولے علامتی خاکہ ہے۔ منٹو نے میرا جی کو جلوت و خلوت میں بارہا دیکھا اور اس حالت میں بھی دیکھا جب انسان برہنہ حالت میں ہوتا ہے، یعنی نشہ کی حالت میں۔ منٹو نے میرا جی کے خاکے میں اپنی بھرپور تخلیقی صلاحیت کا اظہار کیا ہے۔ منٹو نہ تو میرا جی کی غلاظت پر برہم ہوتے ہیں نہ اس کا مذاق اڑاتے ہیں بلکہ وہ اس کو صحیح تناظر میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ پہلی ملاقات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"میرے سامنے میز پر تین گولے پڑے تھے۔ تین آہنی گولے، سگریٹ کی پنیوں میں لپٹے ہوئے۔ دو بڑے ایک چھوٹا۔ میں نے میرا جی کی طرف دیکھا۔ اس کی آنکھیں چمک رہی تھیں اور ان کے اوپر اس کا بھورے بالوں سے اٹا ہوا سر... یہ بھی تین گولے تھے... اس کے گلے میں موٹے موٹے منکوں کی مالا تھی جس کا صرف بالائی حصہ قمیض کے کھلے کالر سے نظر آتا تھا۔ میں نے سوچا اس انسان نے اپنی کیا ہیئت کذائی بنا رکھی ہے... لمبے لمبے غلیظ بال جو گردن سے نیچے لٹکتے تھے۔ فرنچ کٹ سی داڑھی۔ میل سے بھرے ہوئے ناخن۔"(۲)

منٹو مزید لکھتے ہیں :

"میں امرتسر میں سائیں گھوڑے شاہ کو دیکھ چکا تھا۔ جو الف ننگا رہتا تھا اور کبھی نہاتا نہیں تھا۔ اس طرح کے اور بھی کئی سائیں اور درویش میری نظر سے گزر چکے تھے، جو غلاظت کے پتلے تھے مگر ان سے مجھے گھن آتی تھی۔ میراجی کی غلاظت سے مجھے نفرت کبھی نہیں ہوئی۔ اُلجھن البتہ بہت ہوتی تھی۔ گھوڑے شاہ کی قبیل کے سائیں عام طور پر بقدر توفیق مغلظات بکتے ہیں، مگر میراجی کے منہ سے میں نے کبھی کوئی غلیظ کلمہ نہیں سنا۔ اس قسم کے سائیں بظاہر مجرد مگر درپردہ ہر قسم کے جنسی فعل کے مرتکب ہوتے ہیں۔ میراجی بھی مجرد تھا مگر اس نے اپنی جنسی تسکین کیلئے صرف دل و دماغ کو اپنا شریک کار بنالیا تھا۔"(۳)

اس اقتباس کے ذریعے منٹو نے میراجی کی شخصیت کا تجزیہ منفرد انداز سے کیا ہے۔ میراجی کی شخصیت عام نہیں ہے بلکہ وہ سب سے مختلف و منفرد ہے۔ منٹو نے میراجی کی شخصیت کی تفہیم تین گولوں کی مدد سے کی ہے۔ ان کے نزدیک ان تین گولوں سے ایک ازلی و ابدی حقیقت منکشف ہوئی تھی۔ حسن عشق اور موت، اور اسی تثلیث کی بدولت میراجی کی شخصیت منکشف ہوئی۔ حسن اور عشق کے انجام کو میراجی نے شکست خوردہ عینک سے دیکھا۔ اس وجہ سے ان کے وجود میں ایک ناقابل بیان ابہام کا زہر سرایت کر گیا۔ جو ایک نقطے سے شروع ہو کر ایک دائرے کی صورت میں پھیل گیا۔ یہ تثلیث اس کے دل و دماغ کے خلیئے میں دائرے کی شکل اختیار کر گئی اور اس دائرے میں میراجی کا سارا وجود گردش کرتا ہے۔ منٹو نے میراجی شخصیت کو بیان کرنے کیلئے تین گولوں پر بہت فلسفیانہ اور ادبی بحث کی ہے۔ میراجی نے ایک لڑکی میرا سین سے محبت کی اور وہ ثناء اللہ ڈار سے میراجی بن گیا۔ اسی نام "میرا" کی وجہ سے میرابائی کے کلام کو سننا پسند کیا۔ جب اس کو اپنی محبوبہ کا جسم میسر نہ ہوا، تو کوزہ گر کے چاک کی طرح اپنے تخیل کی مٹی سے شروع شروع میں اسی شکل و صورت کے جسم تیار کرنے شروع کئے جو آخر میں کئی پیچیدگیوں کا مظہر بن گیا۔ یہ ذہنی تبدیلی نہ صرف میراجی کی شخصیت بلکہ ان کے کلام میں بھی واضح تر ہوتی چلی گئی۔

"حسن عشق اور موت کی یہ تکون لپک کر میراجی کے وجود میں حلول ہو گئی۔ صرف یہی نہیں دنیا کی ہر مثلث اس کے دل و دماغ میں مدرو ہو گئی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے ارکان ثلاثہ کچھ اس طرح آپ میں گڈمڈ ہو گئے کہ ان کی ترتیب درہم برہم ہو گئی۔ کبھی موت پہلے حسن آخر اور عشق درمیان میں، کبھی عشق پہلے موت اس کے بعد اور حسن آخر میں اور یہ چکر نا محسوس طور پر چلتا رہتا۔"(۴)

عورت سے عشق کے بعد ایک ہی تکون بنتی ہے۔ حسن، عشق اور موت۔ عاشق، معشوق اور وصل، لیکن میراجی کو وصال کبھی میسر نہ ہوا اور اس کا رد عمل میراجی کی شخصیت اور شاعری میں جگہ پاتا گیا۔ وہ محبت میں شکست کھا کر اس تکون سے اس طرح چڑ گیا کہ وہ خود تو سالم رہا مگر اس کی اصلیت مسخ ہو گئی۔ اس کے لئے یہ ضروری نہیں رہا کہ وصال کیلئے محبوب بھی میسر ہو وہ خود ہی عاشق بن گیا خود ہی معشوق اور خود ہی وصال۔ میراجی کے ناکام عشق نے میراجی کی شخصیت کو بالکل انوکھے اور نئے انداز سے ترتیب دے دیا۔ میراجی کی والدہ ان کے والد کی دوسری بیوی تھیں اور ان کے والد سے عمر میں نہ صرف بہت چھوٹی تھیں بلکہ بے حد حسین بھی تھیں چنانچہ ساری زندگی میاں بیوی میں نا اتفاقی رہی۔ میراجی کی والدہ میراجی سے بے حد محبت کرتی تھیں۔ میراجی بھی اپنی والدہ سے محبت کرتے تھے، لیکن والد کو والدہ کا گنہگار تصور کرتے تھے۔ گویا بچپن سے ان کے ہاں ایڈی پس الجھاؤ موجود تھا۔ اس الجھاؤ کی موجودگی میں میرا کی محبت نے میراجی کی شخصیت کو عجیب صورت عطا کر دی۔ ڈاکٹر رشید امجد اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

"بچپن ہی سے میراجی کے ذہن میں عورت ایک منقسم شے کے طور پر اُبھری یعنی ان کے خیال میں جسم اور تصور جسم علیحدہ علیحدہ بن گئے پھر رفتہ رفتہ تصور جسم کا دائرہ مضبوط ہوتا گیا۔ جسمانی لذت کی تمنا ایک کسک بن کر مستقل تلخی میں تحلیل ہو گئی۔"(۵)

منٹو نے بڑے منفرد انداز میں میراجی کا تحلیلی تجزیہ کیا ہے کہ اس کی شاعری اور نظموں میں الجھاؤ اور ابہام تھا مگر اس کی باتوں میں الجھاؤ بالکل نہیں تھا۔ خاص طور پر میراجی نے جو تنقید کی وہ بڑی مستند ہے۔ حلقہ ارباب ذوق سے منسلک ہوتے ہوئے جن ادبی مسائل پر آپ نے تنقیدیں لکھیں، وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ ان میں کہیں الجھاؤ موجود نہیں۔ ہر فنکار بلکہ ہر انسان کی مخصوص سائیکی ہوتی ہے۔ وہ منفرد نفسی جہاں رکھتا ہے۔ جس میں اس کی سوچ، مخصوص نفسی الجھنیں مل کر ایک الگ دنیا تخلیق کرتے ہیں۔ سچے فنکار کے حساس دل و دماغ اور دردمندی کے جذبے کو اگر ذرا سی ٹھیس لگ جائے تو اس کی شخصیت میں ٹوٹ پھوٹ شروع ہو جاتی ہے۔ اس ٹوٹ پھوٹ کی کرچیاں اس کی ذات کے اندر بکھرنے لگتی ہیں۔ میراجی کے اندر کا فنکار نہ تو اپنی زندگی کی محرومیوں کا دکھ سہہ سکا نہ

سماج ایک فنکار کو دکھ بھری زندگی سے بچانے کیلئے آگے بڑھ سکا اور اس کا نتیجہ میرا جی کی شخصیت کی صورت میں ظاہر ہوا۔ ہر عہد کے بڑے فنکار کو ایسے المیہ سے گزرنا پڑتا ہے۔

"تین گولے" میرا جی کی شخصیت کا اہم حصہ تھے۔ میرا جی کے مطابق یہ گولے میں نے خود پیدا نہیں کئے بلکہ یہ اپنے آپ وجود میں آگئے ہیں۔ منٹو کے خیال میں میرا جی کو ان تینوں گولوں کے گرد پوری دنیا گھومتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ تثلیث کیا تخلیق کا دوسرا نام نہیں ہے۔ یہ تمام مثلثیں ہماری زندگی کی اقلیدس میں موجود ہیں۔ مثال کے طور پر خدا، بیٹا اور روح القدس، عیسائیت کے اقانیم، ترشول، مہادیو کا سہ شاخسا بھالا، تین دیوتا، برہما، وشنو، ترلوک، زمین آسمان اور پاتال، خشکی، تری، اور ہوا۔ تین بنیادی رنگ سرخ، نیلا اور زرد۔ ہمارے رسوم و رواج، مذہبی احکام، تجے، سوئم، وغیرہ اگر انسانی زندگی کے ملبے کو کھود کر دیکھا جائے تو اس قسم کی کئی مثلثیں ہماری زندگی موجود دکھائی دیتی ہیں۔

میرا جی کے "تین گولے" کا نفسی تجزیہ منٹو نے ماں باپ اور بچے کی علامت کے طور پر بھی کیا ہے۔ گھر ہمارے معاشرے کی بنیادی اکائی ہے۔ ہر شخص خاندان بنا کر اپنے بچوں کی صورت میں زندہ رہنا چاہتا ہے اور یہ انسان کی جبلت میں شامل ہے۔ میرا جی کے لاشعور میں بھی گھر اور خاندان کی خواہش موجود تھی۔ ایک دفعہ میرا جی کے ہاتھ میں دو گولے دیکھ کر منٹو کو تعجب ہوا اور جب انہوں نے اس بارے میں استفسار کیا تو میرا جی نے کہا:

"برخوردار کا انتقال ہو گیا ہے مگر اپنے وقت پر ایک اور پیدا ہو جائے گا۔"(٦)

اس جملے کی تحلیل نفسی کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ میرا جی کے لاشعور میں دبی ہوئی خاندان کی خواہش شعوری طور پر ان کی زبان سے ادا ہوتی دکھائی دیتی ہے۔ منٹو کہتے ہیں کہ جب تک وہ بمبئی میں رہے یہ دوسرا برخوردار نہ پیدا ہو سکا۔ اس ضمن میں منٹو لکھتے ہیں:

"یا تو اماں حوا عقیم ہو گئی یا باوا آدم مردم خیز نہیں رہے۔ یہ رہی سہی خارجی تثلیث بھی ٹوٹ گئی تھی اور یہ بڑی بری فال تھی اور مجھے معلوم ہوا کہ میرا جی کو بھی اس کا احساس تھا... اس نے باقی اقنوم بھی ہاتھ سے علیحدہ کر دیئے تھے۔"(٧)

جو خیالی دنیا میرا جی نے من میں بسائی تھی اس میں ان گولوں کی خاص اہمیت تھی۔ ان کے گم ہو جانے سے ان کی شخصیت مزید ٹھوٹ پھوٹ کا شکار ہو گئی۔ بدقسمتی سے انہوں نے اپنے نفسی جہاں کے خارج میں جس چیز میں پناہ لی تھی وہ بھی نہ رہی۔

میرا جی نے جان بوجھ کر اپنی شخصیت کے تار و پود کی بنیاد حقیقت کی بجائے دھندلکے پر تعمیر کی جس کی وجہ سے وہ پر اسرار شخصیت بن گئے اور یہ پر اسراریت ان کی پوری زندگی کے معمولات کو متاثر کرنے لگی۔ میرا جی نے اپنی جنسی گھٹن اور طلب کا علاج خود لذتی میں تلاش کر لیا۔ یہ چیز ان کے مزاج کو راس آتی گئی چنانچہ بغیر استری کی پتلون، ہاتھوں میں تین گولے بے چینی اور جنسی گھٹن کی ترجمانی کرتی ہے۔ منٹو نے لکھا ہے کہ وہ اپنی جنسی اجابت سے ریڈیو سٹیشن کے خالی کمروں میں بڑے اطمینان سے رفع کر لیا کرتے تھے۔ میرا جی کی زندگی جنسی کجروی سے عبارت تھی لیکن اس سے انہوں نے صرف اپنی ذات کو نقصان پہنچایا۔ جنسی خود لذتی اور نشے کی عادت نے ان کے مختصر عرصہ حیات کو مزید کم کر دیا۔ ڈاکٹر رشید امجد میرا جی کی شخصیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

"میرا جی کے اخلاق، عورتوں سے ان کے رویئے، جنسی تشنگی اور اس کے اظہار کا جائزہ لیا جائے تو کوئی چیز نامانوس محسوس نہیں ہو گی۔ مادہ پرست لوگ عام طور پر ہر عورت میں ماں تلاش کرتے ہیں اس لئے جسمانی قربت سے گریز کرتے ہیں لیکن دوسری جانب اس گریز سے ان کے اندر شدید جنسی طلب پیدا ہوتی ہے جس کی وجہ سے ایسے لوگ عام طور پر جلق لگاتے ہیں۔ میرا جی بھی جلق لگانے کے عادی تھے۔"(٨)

اپنے مخصوص نفسی جہاں، جنسی کجروی، نشے کی علت، نفسیاتی الجھنوں نے جہاں میرا جی کی شخصیت کو پیچیدہ اور پر اسرار بنا دیا اس کے برعکس ان کی شاعری عروج پر تھی۔ ان کی جنسی کجروی کی وجہ ان کی منظومات میں ابہام کا باعث بنی۔ منٹو کے خیال میں شاعر کی حیثیت سے میرا جی کی مثال اُن گلے سڑے پتوں کی سی ہے جیسے گلے سڑے پتے بطور کھاد استعمال ہو کر افادیت کا مظہر بنتے ہیں اسی طرح میرا جی کی شاعری کی افادیت بھی آنے والے وقتوں میں ظاہر ہو گی۔ میرا جی کی شاعری بظاہر ایک گمراہ انسان کا کلام معلوم ہوتی ہے، جو انسانیت کی پستیوں سے متعلق ہونے کے باوجود دوسرے انسانوں کیلئے اونچی فضائوں میں مرغ

باد نما کا کام دے گا۔ اس کا کلام جگسا پزل ہے جس کے ٹکڑوں کو اطمینان سے جوڑنے کے بعد ہی اس کی افادیت کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''ثناء اللہ نے بنگالی حسینہ میرا سین کے ناکام عشق کے ہاتھوں میرا جی کا روپ دھار کر اور جلق کو اپنا شعار بنا کر ترقی پسند ادب کو آزاد نظم بخشی۔ میرا جی جنسی حوالے سے ابنارمل تھے۔''(۹)

ایڈمنڈ ولسن نے ٹرائے کی جنگ میں فلوطیطس کی طلسمی کمان اور پھوڑے کے تعفن کو استعارہ بنا کر فن کار کی ابنارملٹی کا جو تصور پیش کیا میرا جی کی شخصیت اور فن کو بھی اسی مثال کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے۔

''ٹرائے جاتے وقت فلوطیطس کو ایک ایسا متعفن پھوڑا نکلا کہ اس کی ناقابل برداشت بو کی وجہ سے اس کے ساتھی اسے ایک غیر آباد جزیرے پر چھوڑنے پر مجبور ہو گئے۔ لیکن دس سالہ جنگ میں ایک موقع ایسا آ گیا کہ جنگ کا پانسا پلٹنے کیلئے فوج کو فلوطیطس کی طلسمی قوتوں کی حامل کمان کی ضرورت پڑی۔ اب تمام سردار واپس آئے اور اپنے طرز عمل کی معافی مانگی۔ گو یوں چھوڑے جانے پر فلوطیطس سخت طیش میں تھا لیکن بالآخر ان کے ساتھ آ جاتا ہے اور اپنی کمان سے ان کی جنگ جیتتا ہے۔ اب ایک اور معجزہ رونما ہوتا ہے، یعنی کمان چلانے کے عمل نے اسے اس متعفن پھوڑے سے نجات دلا دی اور یوں وہ مکمل طور پر صحت یاب ہو جاتا ہے۔ اس لیجنڈ کی استعاراتی حیثیت واضح ہے۔ متعفن پھوڑا تخلیق کار کی ابنارملٹی ہے اور طلسمی کمان اس کی تخلیقی صلاحیتیں معاشرہ اس طلسمی کمان (تخلیقات) کی خاطر پھوڑے کا تعفن (ابنارملٹی) گوارا کرتا ہے جبکہ تخلیق کار تخلیقی عمل سے شفا پاتا ہے۔''(۱۰)

میرا جی کے ہاں بھی ایسی صورت حال دکھائی دیتی ہے۔ ان کی جنسی کجروی، نفسیاتی الجھنیں، تنقید اور شاعری کی صورت میں ہمیں بڑی گرانقدر ادبی قدریں فراہم کرتے ہیں۔ میرا جی اپنی جنسی ناآسودگی اور لاشعوری الجھنوں کا اظہار خوبصورت ادبی فن پاروں کی تخلیق کی صورت میں کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

''ماہرین نفسیات میں گو اختلاف رائے ملتا ہے لیکن بیشتر کا اس امر پر اتفاق ہے کہ فنکار مریضانہ شخصیت کی پیداوار ہوتا ہے۔''(۱۱)

افلاطون نے بھی تخلیق کاروں کو کسی حد تک دیوانہ قرار دیا تھا۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہر دیوانہ تخلیق کار کہلائے گا۔ لیکن اس کے باوجود تخلیق کار اور ابنارملٹی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ تخلیق کار کی ابنارملٹی کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

''بعض نقادوں اور ماہرین نفسیات کا یہ خیال ہے کہ ہر تخلیق کار کیلئے اول تو ابنارمل ہونا لازم ہے اور اگر ایسا نہ بھی تسلیم کریں، تو ان کے بموجب کم از کم تخلیق کا اعصابی خلل سے بہت گہرا تعلق ہے۔ یہ انداز نظر کلی سچائی پر مبنی نہ سہی۔ لیکن اس میں جزوی صداقت یقیناً ملتی ہے۔ اس ضمن میں لاتعداد تخلیق کاروں کی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں جنہوں نے تمام عمر بوالعجیبیوں میں بسر کی۔ (میرا جی) جو افیونی کولرج ڈی کوئنس یا الکوحلسٹ تھے (منٹو) اعصابی خلل کے مریض تھے۔ (شیلے، بادلیر) نامرد تھے۔''(۱۲)

اقتباس کی روشنی میں جائزہ لیں تو میرا جی بھی ابنارمل دکھائی دیتے ہیں اور انہوں نے اپنی ذہنی اُلجھنوں کا علاج تخلیق ادب میں تلاش کیا ہے۔ منٹو ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

''میرا جی نے شاعری کی بڑے خلوص کے ساتھ، شراب پی بڑے خلوص کے ساتھ، بھنگ پی وہ بھی بڑے خلوص کے ساتھ۔ لوگوں سے دوستی کی اور اسے نبھایا، اپنی زندگی کی ایک عظیم ترین خواہش کو جل دینے کے بعد وہ کسی اور کو دھوکہ اور فریب دینے کا اہل ہی نہیں رہا۔ اس اہلیت کے اخراج کے بعد وہ اس قدر بے ضرر ہو گیا تھا کہ بے مصرف سا معلوم ہوتا تھا۔ ایک بھٹکا ہوا مسافر تھا جو نگری نگری بھٹک رہا تھا۔''(۱۳)

منٹو نے میر اجی کی شخصیت کا تجزیہ بڑے لطیف مگر گہرے انداز سے کیا ہے۔ انہوں نے بڑے خلوص کے ساتھ موت کی طرف ہاتھ بڑھایا۔ انہوں نے خود لذتی اور خود اذیتی کا سامنا کر کے خود کو موت سے قریب تر کر دیا۔ کثرت مے نوشی نے پہلے ہی میر اجی کے حواس معطل کر دیئے تھے۔ کئی نفسیاتی الجھنوں نے ذہنی اور جسمانی طور پر انہیں مفلوج کر رکھا تھا اور اس کا نتیجہ مختلف قسم کے عوارض کی صورت میں ظاہر ہوا۔ میر اجی کی موت پر منٹو لکھتے ہیں:

''میر اجی کی ضلالت اب اس انتہا کو پہنچ گئی ہے کہ اسے خارجی ذرائع کی امداد طلب کرنی پڑ گئی ہے۔ اچھا ہوا وہ جلدی مر گیا۔ کیونکہ اس کی زندگی کے خرابے میں اور زیادہ خراب ہونے کی گنجائش باقی نہیں رہی تھی۔ وہ اگر کچھ دیر سے مرتا تو یقیناً اس کی موت بھی ایک دردناک ابہام بن جاتی۔''(۱۴)

منٹو خود بھی کثرت شراب نوشی کی وجہ سے اپنی زندگی کی بازی ہار گئے تھے۔ انہوں نے میر اجی کی زندگی میں پل پل خود کو ختم کرنے کے رجحان کی طرف اشارہ کر رہے ہیں جس میں خود اپنی ذات کو قطرہ قطرہ کر کے موت کے گھاٹ اتارا جاتا ہے۔ ایک ایسا ادیب جس کے فن پر آئندہ آنے والے ادب کی بنیادیں استوار ہوئیں اپنے ہی ہاتھوں بے رحمی کا شکار ہو کر 37 سال کی عمر میں اس جہان فانی سے رخصت ہو گیا۔ صفیہ عباد رقمطراز ہیں:

''بحیثیت ادیب اور شاعر وہ اپنی فطری تخلیقی صلاحیتوں سے پوری طرح آگاہ تھے لیکن سماج کا جو رویہ تھا اس کے باعث وہ اپنے ماحول اور معاشرے میں ''مس فٹ'' ہو گئے۔''(۱۵)

ڈاکٹر سعدیہ خلیل، اسسٹنٹ پروفیسر، جناح کالج برائے خواتین، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ سعادت حسن منٹو کی خاکہ نگاری از امجد طفیل از سعادت حسن منٹو مشمولہ کلیات منٹو جلد پنجم (خاکے) (مرتبہ) امجد طفیل، ص۷

۲۔ تین گولے از سعادت حسن منٹو مشمولہ کلیات منٹو جلد پنجم (خاکے)، مرتبہ امجد طفیل، ص۴۵

۳۔ تین گولے از سعادت حسن منٹو مشمولہ کلیات منٹو جلد پنجم (خاکے)، مرتبہ امجد طفیل، ص۴۶۔۴۵

۴۔ تین گولے از سعادت حسن منٹو مشمولہ کلیات منٹو جلد پنجم (خاکے)، مرتبہ امجد طفیل، ص۴۷

۵۔ میر اجی شخصیت و فن ڈاکٹر رشید امجد، ص ۷۲۔۷۱

۶۔ تین گولے از سعادت حسن منٹو مشمولہ کلیات منٹو جلد پنجم (خاکے)، مرتبہ امجد طفیل، ص۴۹

۷۔ ایضاً

۸۔ میر اجی شخصیت و فن ڈاکٹر رشید امجد، ص۸۶

۹۔ تین بڑے نفسیات دان، ڈاکٹر سلیم اختر، ص۸۸

۱۰۔ تخلیق اور لاشعوری محرکات، ڈاکٹر سلیم اختر، ص۳۷

۱۱۔ ادب اور لاشعور، ڈاکٹر سلیم اختر، ص۳۰

۱۲۔ ادب اور لاشعور، ڈاکٹر سلیم اختر، ص۹۲

۱۳۔ تین گولے از سعادت حسن منٹو مشمولہ کلیات منٹو جلد پنجم (خاکے)، مرتبہ امجد طفیل، ص۴۸

۱۴۔ تین گولے از سعادت حسن منٹو مشمولہ کلیات منٹو جلد پنجم (خاکے)، مرتبہ امجد طفیل، ص ۵۲

۱۵۔ راگ رت، خواہش مرگ اور تنہا پھول ادیبوں خود کشی کے رجحانات، ڈاکٹر صفیہ عباد، ص۲۳۶

اُردو میں تھیوری کا مستقبِل

ڈاکٹر الطاف انجم

ABSTRACT

History of Urdu theoritical criticism is the history of western impact on it. Hence nobody can afford to deny the western influence on Urdu crticism. From Altaf Hussain Haali to present day postmodern literary critics everybody has tried at his best to flourish the field of theoritical criticism in Urdu on westen lines particularly English. Literary Theory in Urdu has been flourishing amid ideological biases. The present paper is aimed at to discuss the future of Literary theory in Urdu. The present paper also contains the threadbare discussion on the important postmodern literary critical theories like structuralism, post-structuralism, neo-historicism, neo-marxism, postcolonial criticism, revealationary criticism, synthetic criticism, reader response criticism etc. besides the role of prominent Urdu critics like Prof. Gopi Chand Narang, Dr Nasir Abbass Nayyer, Prof. Shafey Qidwayee,Prof. Qazi Afzal Hussian and others. While analysing the present situation of Urdu criticism, it is realised that the future of Urdu criticism is bright subject to the broadminded approach of Urdu .fraternity

اُردو میں تھیوری سازی کی روایت

اُردو میں تھیوری کا مستقبل، اُردو کی نظریاتی تنقید کی تاریخ کے مغرب آمیز وجود سے مشروط ہے۔ اگر اُردو تنقید کے نظریاتی سرمایے سے مغربی رویّوں اور رجحانات کو منہا کیا جائے تو اس کا چہرہ کتنا پُر ضعف، کم مایہ، شکست خوردہ اور بے کیف نظر آئے گا اور اس کا وجود ایک بار پھر عروض، بیان اور بدیع کی اسی تثلیث سے عبارت قرار دیا جائے گا جس کے خلاف کلیم الدین احمد نے اسے معشوق کی کمر سے موہوم اور اقلیدس کے فرضی نقطے سے بھی مصغر قرار دیا تھا۔ اسی طرح حالیؔ نے بھی اپنا احتجاج درج کر کے مشورہ دیا تھا کہ

حالیؔ اب آؤ پیروی ءِ مغربی کریں
بس اقتدائے مصحفیؔ و میرؔ کر چلے

بنیادی طور پر اُردو تنقید میں تھیوری سازی کا عمل سر سید تحریک کے زیر اثر شروع ہوا۔ مولانا الطاف حسین، حالیؔ، شبلی نعمانیؔ، محمد حسین آزاد اور امداد امام اثرؔ نے اسے اُردو میں بطور صنف رائج کرانے میں شعوری اور غیر شعوری طور پر اپنی بساط بھر کوششیں کیں۔ جب ان ادیبوں نے تنقید کے میدان میں اُتر کر لوح و قلم سنبھالے تو سامنے "مغربی کلامیے" اپنی تمام تر چکاچوند کے ساتھ موجود تھے۔ یہ نو آبادیاتی دور تھا جس میں فاتح نے اپنے مفتوح کے لیے اپنے معاشی اور سیاسی استحکام اور جبر و استبداد کے ہتھکنڈوں کو موثر و مضبوط بنانے کے لیے نظامِ تعلیم سے لے کر سماجی، سیاسی اور علمی آئیڈیولوجی کا نصاب پڑھانا شروع کر دیا تھا۔ ان حالات میں جب اُردو سے وابستہ ناقدین نے تنقیدی عمارت کی بنیاد ڈالی تو مغرب کے نظریات و تصورات سے اخذ و استفادہ ان کے لیے کسی اور چیز سے بھی زیادہ ضروری تھا۔ ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک نے ماسکو برانڈ مارکسزم کے تحت نیا ماڈل پیش کر کے تاریخی، سیاسی اور مادّی عناصر کے تجزیے کو ادب شناسی کے لیے لازمی گردانا۔ اس طرح ایک بار پھر اُردو تنقید کی مشاطگی میں مغربی افکار کے سامانِ آرائش و زیبائش سے بھرپور استفادہ کیا گیا جس نے اسے مناسب حد تک لائقِ پیش کش بنا دیا۔

اُردو میں نئے تنقیدی تصورات کے نمود کا لامتناہی سلسلہ باضابطہ طور پر جدیدیت کے ساتھ ہی شروع ہوا۔ جس میں نئی تنقید، ہیئتی تنقید اور ساختیاتی تنقید جیسی تھیوریز سامنے آئیں۔ یہ تینوں نظریاتِ نقد اُردو کی روایتی تنقید کے خلاف پہلا باضابطہ قدم تھا جس نے ادب پارے کے خود مکتفی اور خود مختار وجود کا اعلان کر کے اس سے اس کے سوانحی، تاریخی، نفسیاتی، عمرانی اور سماجی انسلاکات سے نجات دلا دی اور یہی وہ دور ہے جب پہلی بار اُردو تنقید میں مصنف کی مرکزی حیثیت کو معرضِ سوال میں کھڑا کیا گیا۔ ۱۹۸۰ء کی دہائی میں مابعد جدید ثقافتی صورتِ حال نے تخلیق کاروں کو نہایت حد تک متاثر کر دیا۔ جس کے نتیجے میں اِن میں مابعد جدید صورتِ حال کے عناصر کا اثر محسوس اور نامحسوس طور پر دکھائی دیتا ہے۔ اب جب کہ ادبی تخلیقات نئی اور تغیر پذیر صورتِ حال سے دوچار ہوئیں تو اِن کے تعینِ قدر کے لیے مابعد جدید تھیوریز سامنے آئیں جنھوں نے اُردو کو نئی تنقیدی زبان، اصطلاحات اور اسالیب تفویض کر کے اس کے آبِ جو کو بحر بیکراں میں منتشکل کر دیا۔ اس طرح جو تنقیدی نظریات سامنے آئے ان میں پس ساختیاتی تنقید، نئی تاریخیت، بین المتونیت، نو مارکسیت، قاری اساس تنقید، تانیثی تنقید، اکتشافی تنقید، امتزاجی تنقید، مابعد نو آبادیاتی تنقید کا ذکر بطورِ خاص کیا جا رہا ہے۔ ان نظریات کی تشریح و توضیح سے لے کر ان کے اطلاق تک اُردو کے معدودے چند ناقدین نے ہی آگے بڑھ کر اپنی ادب فہمی اور نئے نظریات کے تئیں اپنی فکری وابستگی کا مظاہرہ کیا۔ ان ناقدین میں گوپی چند نارنگ، وزیر آغا، وہاب اشرفی، قمر جمیل، ابوالکلام قاسمی، ضمیر علی بدایونی، حامدی کاشمیری، قاضی افضال حسین، عتیق اللہ، نظام صدیقی، ظہور الدین، قدوس جاوید وغیرہ ہراول دستے میں شامل رہے۔ انہوں نے مابعد جدید صورتِ حال اور تھیوری پر نہایت ہی عالمانہ نوعیت کے مضامین لکھ کر عالمی سطح پر رونما ہو رہی ثقافتی، سیاسی، علمی اور ادبی تبدیلیوں سے ہم آہنگ کرنے کی مستحسن کوششیں کیں۔

اُردو میں تھیوری کی موجودہ صورتِ حال

تھیوری کی موجودہ صورتِ حال اور مستقبل پر گفتگو آگے بڑھانے سے پہلے یہاں پر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ مابعد جدید صورتِ حال اور مابعد جدید تھیوری کے مابین امتیاز و افتراق کو واضح کیا جائے تاکہ موضوع کی تفہیم میں کسی قسم کا بُعد یا دشواری سامنے نہ آئے۔ یہاں پر یہ بتانا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مابعد

جدیدیت کی کوئی متعینہ تعریف و توضیح اس کے اپنے سماجی، سیاسی، عمرانی، لسانی، ادبی، ثقافتی اور علمی مسائل و انکشافات کے زائدہ تکثیری مزاج کی وجہ سے ممکن نہیں ہے تاہم اس کو عصرِ حاضر کی ثقافتی صورتِ حال سے تعبیر کیا جا رہا ہے۔ اس کی تعریف و توضیح کے ضمن میں جتنی بھی تحریریں سامنے آچکی ہیں انہوں نے متناقض رویّوں کو ہی جنم دیا ہے جس کی وجہ سے اس کی کوئی واحد یا متفق تعریف ہزاروں صفحات سیاہ کیے جانے کے باوجود بھی سامنے نہیں آ سکی۔ مابعد جدید صورتِ حال بیسویں صدی کے ربع آخر میں ثقافتی سطح پر ادب، آرٹ اور دوسرے تخلیقی مظاہر میں اپنا اثر و نفوذ ظاہر کرنے لگی۔ اس طرح جب دوسری زبانوں کے ساتھ ساتھ اُردو میں تخلیق کاروں نے اپنی تخلیقی سرگرمیوں کو پیش کیا تو اُنہوں نے بھی اس کے اثرات کو شعوری یا غیر شعوری طور پر قبول کیا ہے۔ اب جیسا کہ کہا گیا ہے کہ ہر دور کا ادب اپنے تنقیدے پیمانے اور معیارات خود اپنے دور کے سماجی، علمی، ثقافتی اور تہذیبی مقدمات کے تحت متعین کرتا ہے تو اسی کلیے کی رو سے مابعد جدیدیت نے ادب شناسی کے ضمن میں تھیوری پیش کر کے اپنا فرض ادا کیا۔ اس طرح تھیوری نے اُس خلا کو پُر کرنے کی کامیاب کوشش کی جو وجودیت کے زیرِ اثر جدیدیت کے دور میں ادب کو عسیر الفہم، پیچیدہ اور چیستان بنانے کی وجہ سے پیدا ہوا تھا۔

تھیوری کے مستقبل کا تعین کرتے وقت پہلے موجودہ زمانے میں اس کے نظریاتی اور بالخصوص اطلاقی نمونوں کی صحت اور عدم صحت پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالنی لازمی ہے تاکہ مستقبل کی شیرازہ بندی کرنے میں کسی دشواری کا سامنا نہ کرنا پڑے۔ جب ہم مابعد جدید تنقیدی کلامیوں کی تاریخ کا مطالعہ کرتے ہیں تو سب سے پہلے ہمارا سابقہ دو امریکی طالبات باربرا ڈی میٹکاف اور لنڈا وینٹک کی تحریروں سے پڑتا ہے۔ باربرا نے علامہ اقبالؔ کی مشہور نظم ''مسجد قرطبہ'' جب کہ وینٹک نے انور سجاد کے ناول '' خوشیوں کا باغ'' کا تجزیہ ساختیات کی روشنی میں پیش کر کے اُردو میں ساختیاتی طریقۂ تنقید کا باضابطہ آغاز کیا۔ یہ ۱۹۷۷ء کی بات ہے جب امریکہ میں ساختیات اور پس ساختیات پر مباحث زوروں پر تھے۔ اُردو میں محمد حسن عسکری اور ترقی پسند نقاد محمد علی صدیقی اور ان کے کچھ دیر بعد سلیم اختر اور وزیر آغا نے ساختیات پر لکھنا شروع کیا تھا لیکن حق تو یہ ہے کہ اس کے بہت بعد یعنی اسّی کی دہائی میں اُردو ناقدین نے اس کی طرف سنجیدگی کے ساتھ توجہ کی۔ اس دوران گوپی چند نارنگ نے ہندوستان اور پاکستان کے موقر رسائل و جرائد میں ساختیات، لاتشکیل، پس ساختیات، مابعد جدید تھیوری پر متواتر مضامین شائع کروا کر اولیت کا تاج اپنے سر پر رکھنے کی کوشش کی۔

مابعد جدید تھیوری نے ادب کی تفہیم و تحسین کے جو نئے ماڈل پیش کر کے اُردو میں نئے تنقیدی دور کا آغاز کیا اُن میں پس ساختیاتی تنقید کو کئی اعتبار سے اہمیت حاصل ہے۔

☆ دریدا کے نہایت ہی روایت شکن رویّے پر مبنی پس ساختیاتی تنقید، ساختیات کے ردِ عمل میں سامنے آئی۔ اس یعنی پس ساختیاتی تنقید نے لوگو مرکزیت (Logocentrism) کے تحت تقریر پر تحریر کے تفوق کی مہر ثبت کر کے متن میں معنی کی موجودگی سے یکسر انکار کر دیا جس سے معنی کو لامرکز کر دیا گیا اور یہ ہمیشہ التوا میں رہا۔ اس نظریے سے معنی کی تکثیریت (Plurality of Meaning) کی راہیں کھلنی لگیں۔

☆ نئی تاریخیت 'ادب کے تاریخی مطالعہ پر زور دیتی ہے نہ تاریخی متون میں ادبیت کی تلاش و جستجو کا نام ہے بلکہ یہ ادب اور تاریخ کی ہم رشتگی پر اصرار کرتی ہے۔

☆ بین المتونیت کے تحت ایک مخصوص متن میں مضمر اُن تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی متون کو دریافت کیا جاتا ہے جن کی مدد سے یہ متن تخلیق کے مختلف مراحل و منازل طے کرتا ہے۔ اِن ثقافتی متون کے دھاگے اور ریشے ہمارے اجتماعی لاشعور کا ناگزیر حصہ ہوتا ہے جو اس نو تخلیق شدہ متن کی تیاری میں اپنا کرادر ادا کرتا ہے۔

☆ نو مارکسیت بیک وقت آر تھوڈاکس مارکسی تنقید کی توسیع بھی ہے اور اس کی تردید بھی۔ جہاں مارکسی تنقید سیاسی اجبار کے تحت ادب پاروں سے تاریخ کے مختلف ادوار میں قائم بورژوازیوں اور پرولیتاریوں کے مابین طبقاتی کشمکش اور پیداواری ذرائع کی غیر متوزن تقسیم کو اپنا موضوع بناتی ہے وہیں نو مارکسیت

کارل مارکس کے فلسفیانہ افکار و نظریات سے غیر جانبدارانہ طور پر دانشورانہ مکالمہ قائم کرتی ہے۔ ہر طرح کے آیڈیالوجیکل جبر سے آزادی ہی اس کا طرۂ امتیاز ہے۔

☆ قاری اساس تنقید مجموعی طور پر ادب کی تحسین و تفہیم میں قاری کی بلاواسطہ شرکت پر مُصر ہے۔ یہ نظریہ مصنف، تاریخ، ثقافت، زبان، زمانہ اور زندگی جیسے تمام انسلاکات سے عاری ہے۔

☆ تانیثی تنقید مابعد جدیدیت کی اہم دین ہے۔ یہ تھیوری تاریخ کے مختلف ادوار میں تخلیق کیے گئے متون میں عورت کی غیر تسلی بخش نمائندگی پر اظہارِ ناراضگی کرتی ہے اور ثقافتی متون کے از سرِ نو تجزیے پر اصرار کرکے طبقۂ اناث کے اجتماعی عرفانِ نفس اور شعورذات کی بازیافت کی جستجو کرتی ہے۔

☆ اکتشافی تنقید میں نقاد کو جو کام تفویض ہوا ہے وہ یہ ہے کہ اُسے اُس تخئیلی تجربے کا اکتشاف کرنا ہے جس سے ایک تخلیق کار ادب پارے کی تخلیق کے دوران دوچار ہوتا ہے۔ یہ تخئیلی تجربہ معنی اور موضوعیت سے بالکل مختلف ہے اور اس کو وہی نقاد منکشف کرسکتا ہے جو تخلیق کے پراسرار مراحل سے واقفیت رکھتا ہو۔

☆ امتزاجی تنقید ادب پارے کی تنقید میں اسی تنقیدی نظریے کو کام میں لانے کی داعی ہے جس سے اس کی معنوی جہتیں کھل سکیں۔ یہ جملہ نظریاتِ نقد کا حاصل جمع نہیں ہے بلکہ ادب شناسی کا ایک منفرد اور ممتاز طور ہے جسے عصرِ حاضر میں کئی ناقدین نے غیر شعوری طور پر ادب فہمی کے تفاعل کے دوران برتا ہے۔

☆ مابعد نو آبادیاتی تنقید بنیادی طور پر ادب پاروں کی تنقید کے دوران نو آبادیاتی دور کے حاوی کلامیوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتی ہے جس سے یہ پتہ لگانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ سیاسی اور معاشی، علمی اور ادبی منظرنامے پر کس نوعیت کا نو آبادیاتی جبر حاوی رہا ہے جو از سرِ نو تاریخ مرتب کرنے میں مدد فراہم کرتی ہے۔

مذکورہ بالا نظریات کی تفہیم و توضیح میں اُردو صفِ اول کے ناقدین نے بڑھ کر حصہ لیا اور برصغیر کے معتبر اور موقر رسائل و جرائد میں اپنے مضامین کو منصۂ شہود پر لایا گیا لیکن اُن سے تقاضا کیا گیا کہ اِن نظریات کے اطلاقی نمونے پیش کیے جائیں اور اس طرح انہوں نے مابعد جدید تھیوری کی فہم و فراست کا ثبوت پیش کرکے تخلیقات کے تجزیاتی مطالعے پیش کیے۔ اس ضمن میں جو اطلاقی نمونے سامنے آئے انھیں تھیوری کی کامیابی پر ہی محمول کیا جاتا ہے۔ یہاں پر اطلاق کے نام پیش کیے جارہے ہیں مثلاً 'فیض کو کیسے نہ پڑھیں'، 'کیا تنقید کی بدلتی ترجیحات اور رویّے ہمیشہ نظریاتی اور اقداری نہیں ہوتے'، (گوپی چند نارنگ)، 'منٹو کے افسانوں میں عورت'، 'عصمت چغتائی کے نسوانی کردار'، (وزیر آغا)، 'کارگہہ شیشہ گری'، 'غالب جہانِ دیگر'، 'اُردو افسانہ ------ تجزیہ' (حامدی کاشمیری)، 'نصف صدی کی اُردو شاعری میں مابعد جدید کردار'، 'متن کی تانیثی قرأت'، 'اُردو کا مابعد جدید افسانہ' (قاضی افضال حسین)، 'قدیم شعری متن اور جدید تعبیری رویّے' (ابوالکلام قاسمی)، 'کڑوا تیل کا ردِ تشکیلی مطالعہ'، 'بیانہ عرصہ اور راجندر سنگھ بیدی'، (شافع قدوائی)، 'وزیر آغا کی غزل کا ساختیاتی مطالعہ' (فہیم اعظمی)، 'براؤننگ دی ڈاگ کا ساختیاتی مطالعہ' (اقبال فریدی)، 'صاحب کا فروٹ فارم کا ساختیاتی مطالعہ' (قاسم یعقوب)، 'سمندر کا بلاوا کا ساختیاتی مطالعہ' (ناصر عباس نیّر) وغیرہ مضامین سے اُردو میں ادب شناسی کا جو نیا میلان پروان چڑھ رہا ہے اُسے کسی بھی طرح کم اہمیت کا حامل قرار نہیں دیا جاسکتا ہے کیوں کہ اُردو کی عملی تنقید کے ذخیرے میں پہلی بار ایسے مضامین شامل ہوئے جو بیک وقت روایتی تحریروں سے مختلف بھی ہیں اور منفرد بھی۔

تھیوری کے معترضین پر ایک نظر

بنیادی سوال یہ ہے کہ اُردو تنقید کیوں اپنی رگوں میں نیا اور تازہ خون بھرنے کے لیے مغرب کے تنقیدی سرمایے ایک بے بس اور عاجز سائل کی طرح کشکول لے کر کھڑی ہے۔ یہ سوال ہر ذی حس اور کم ذی حس انسان کے لیے ہمیشہ اپنی تہذیبی اور تفکیری سرچشموں کی کم مائیگی کی وجہ سے مایوسی کا سبب بنتا آرہا ہے۔ اُردو معاشرے ہی کا کیا مذکور، برصغیر ہنوز پوری طرح مجموعی طور پر نو آبادیاتی ہتھکنڈوں سے غلو خلاصی حاصل نہیں کرسکا، "وجوہ بہر حال جو بھی ہوں، مگر اتنی بات تو بہر حال طے ہے کہ ہمارا معاشرہ مجموعی طور پر تقلیدی ہے نہ کہ اختراعی۔ یہاں کے علمی اور ادبی کارنامے ہمارے علم میں اضافے کا موجب تو بنتے

ہیں مگر ہماری زندگی کے معیار کو بڑھانے یا عالمی سطح تک پہنچانے میں ہماری کوئی راہ نمائی نہیں کرتے۔ اس پل پل بدلنے والی دنیا میں اکثر و بیشتر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خدا کی کائنات کا یہ حصّہ کتنا قناعت پسند ہے کہ اسے جہدِ مسلسل کے آداب کی ہوا تک بھی نہیں لگی ہے۔"(اداریہ، سالانہ ادبی تحقیقی و تنقیدی مجلّہ 'ترسیل' نظامت فاصلاتی تعلیم، کشمیر یونیورسٹی، سری نگر، شمارہ ۱۱، سال ۲۰۱۳ء) یہی وجہ ہے کہ ہم آئے دن سائنس اور ٹکنالوجی کے میدان میں وقوع پذیر محیر العقول انکشافات اور ایجادات سے اپنی زندگی کو آسان اور پُرکیف بنانے کے لیے مغرب کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے رہتے ہیں۔ عصرِ حاضر کے ایک معتبر نقاد ناصر عباس نیّر نے مغرب سے ہمارے مستعارانہ رویّے پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

"ہم جس طرح اپنی سائنسی و ٹکنالوجی، طبّی ضرورتوں کے لیے مغرب کے دست نگر ہیں اسی طرح فکر و نظر کے میدان میں بھی مغرب اس قدر ترقی یافتہ ہے کہ ہمیں اپنی ثقافتی و فکری ضرورتوں کا سامان مغرب سے مل جاتا ہے اور یہ صورت اُس وقت تک رہے گی جب تک مغربی کلامیوں میں ہمارے اہلِ علم شرکت نہیں کرتے اُن سے فکری مکالمہ اَن پیراڈائم کے تحت نہیں کرتے جو مغرب نے تشکیل دیے ہیں!۔ یا ان کلامیوں کے متوازی کلامیے (Counter Discourses) تشکیل نہیں دیتے اور یہ اُس وقت تک ممکن نہیں جب نو آبادیاتی صورتِ حال، ذہنیت اور فضا سے آزادی حاصل نہیں کر لی جاتی!۔"(۱)

لیکن ہمارے ادبا کی ذہنی سطح کا حال بھی دیکھئے کہ جب وہ اُردو میں مابعد جدید تنقیدی نظریہ سازی کے بارے میں سوچتے اور لکھتے ہیں تو اُن کے افکارِ عالیہ کی تان مغربی دانشوری کی تکذیب، تردید، تذلیل اور تحقیر پر ہی ٹوٹتی ہے۔ اس ضمن میں عمران شاہد بھنڈر کا ذکر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ بھنڈر کو سن ۲۰۰۶ء میں جرمنی میں مقیم حیدر قریشی نے بیساکھیاں فراہم کر کے چلنا پھرنا سکھایا اور گوپی چند نارنگ اور اس کے ذریعے مابعد جدیدیت پر پیش کی گئی تحریروں کے خلاف کئی برسوں تک تسلسل کے ساتھ جم کر لکھا جب سارے تیر و ترکش خالی ہوئے تو حیدر قریشی نے ساری اُردو دنیا میں ان کو اس انداز سے رسوا کیا کہ نارنگ مخالف موقف بھی آشکار ہوا۔ اسی بھنڈر نے مورخہ ۳/ مارچ ۲۰۱۳ء کو روزنامہ 'ایکسپریس' لاہور میں شائع اپنے ایک مضمون بعنوان "مابعد جدید اردو تنقید" میں "لاتشکیل" کے حوالے سے لکھا ہے کہ یہ مشرقی کلامیوں کو لامرکز کرنے اور استحصال زدہ طبقے کو مزید حاشیے پر دھکیلنے کے لیے دریدا نے پیش کیا ہے۔ اسی طرح فضیل جعفری نے اپنے مضمون " امریکی شوگر ڈیڈی اور مابعد جدیدیت" میں لکھا ہے کہ مابعد جدیدیت مغربی استعمار کی ایک سوچی سمجھی سازش ہے جو تیسری دنیا کے عوام کو سرِ نو ثقافتی سطح پر نو آبادیاتی چنگل میں پھنسانے کے لیے تیار کی جارہی ہے۔ یہ اور اس طرح کئی اعتراضات کیے گئے جو معترضین کی نارسائی پر دال ہیں۔ اِن معترضین کی فہرست میں شمیم حنفی، سلیم اختر، جمال پانی پتی، سراج منیر، تحسین فراقی جیسے دانشوروں کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

تھیوری کے ضمن میں اُردو کے آرتھوڈاکس ناقدین کی ایک پوری قبیل کو بھی ذہن میں رکھنا ہوگا کیوں کہ فی زمانہ ان ہی لوگوں کی کج رویّوں کی وجہ سے اس پر باضابطہ طور پر ڈسکورس قائم نہیں کیا جاسکا ہے۔ اس سلسلے میں کچھ اہم ناقدین کے اعتراضات اور خدشات سے صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں محمد حسن عسکری اور محمد علی صدیقی کے اسمائے گرامی اس اعتبار سے اہمیت کے حامل ہیں کہ انہوں نے سب سے پہلے ساختیات پر اعتراض کر کے نئے تنقیدی کلامیوں کی راہ میں روڑے اٹکائے۔ واضح رہے کہ ان کے اعتراضات کی بنیاد ان کے مخصوص آئیڈیالوجیکل موقف میں مضمر تھی۔ عسکری نے فرانس کے ایک نووارد مسلمان محمد آرکون کو قرآن پاک کا مطالعہ ساختیات کی رُو سے کرنے کی تجویز یہ کہہ کر رد کی تھی کہ نئے مغربی نظریات گمراہی کے دلدل کی طرف ہی راستہ دکھاتے ہیں۔ اس طرح محمد علی صدیقی نے ساختیات کے خلاف اس وجہ سے محاذ کھولا کہ ساختیاتی تجزیہ زبان کے synchronic یعنی یک زمانی مطالعے پر مصُر تھی جب کہ ماسکو برانڈ مارکسزم کے پروردہ ترقی پسندوں کے تفکیری رویّوں کی اساس تاریخ کے لیل و نہار میں پوشیدہ تھی۔ ان دو کے بعد اُردو میں وقتاً فوقتاً کئی لوگوں نے اعتراضات قائم کیے جن میں سے بیشتر نئے نظریات کے موئدین کی ذاتی زندگی کے ارد گرد ہی گھومتے تھے اور روشن خیال ادبا کو ہر سطح پر یہ کہہ کر مذاق بنایا جارہا تھا کہ وہ مغرب کے چبائے ہوئے نِوالوں کی طرف لپک رہے ہیں۔ اُردو تک ہی کیا موقوف، خود برطانیہ کی کیمبرج یونیورسٹی میں ۱۹۸۰ء میں کولن میک لیب نام کے ایک استاد کو اس لیے نوکری سے رخصت کیا گیا کہ وہ ساختیات، پس ساختیات جیسے نظریات سے دلچسپی رکھتا تھا۔ اس طرح اگر اُردو میں کسی شخص کو نئے نظریات سے فکری وابستگی کا مظاہرہ کرنے پر کسی بھی سطح پر طعن و تشنیع کا نشانہ بنایا جاتا ہے تو یہ کوئی اچنبھے کی بات نہیں ہے۔ بلکہ اُردو کے ایک معتبر

استاد پروفیسر فضیل جعفری نے " ساختیاتی کباب میں ردِ تشکیل کی ہڈی "اور "امریکی شوگر ڈیڈی اور مابعد جدیدیت" کے عنوان سے ذہنِ جدید میں مضامین لکھ کر نئے تنقیدی ڈسکورس کا مذاق اڑایا۔

آپ میں سے بیشتر کو یہ سنتے ہوئے حیرت ہو گی کہ اُردو میں تھیوری کی تفہیم اور توضیح سے لے کر اس کے اطلاق تک جتنی بھی تحریریں سامنے آئی ہیں اُس سے کہیں زیادہ منظم اور منضبط انداز میں اس کی مخالفت میں یاروں نے اپنی ساری توانائی صرف کی ہے۔ اسی لیے جب کوئی بھی شخص اُردو میں تھیوری کی تاریخ کے حوالے سے لکھنا چاہتا ہے تو بادلِ ناخواستہ ہی سہی اُسے معترضین کے خیالات واعتراضات کو بہر حال حیطۂ اظہار میں لانا ہی پڑتا ہے۔

اُردو میں تھیوری کا مستقبل

جن کشادہ نظر ناقدین اور دانشوروں نے اسّی کی دہائی میں تھیوری پر مباحث قائم کیے اور اس کی تشریح و توضیح اور تفہیم و تعبیر میں اپنی دیدہ وری کی روایت کا احترام کرتے ہوئے اور علمی و ادبی بصیرت کا ثبوت دیتے ہوئے نہایت ہی شرح و بسط کے ساتھ مضامین کے انبار لگائے اور تین دہائیوں سے اُن کا یہ سفر بغیر کسی رکاوٹ کے جاری وساری ہے، ان کی ابتدائی اور تازہ تحریروں کے جائزے کے بعد تھیوری کے مستقبل کے بارے میں بہتر رائے قائم کی جاسکتی ہے۔ فکشن اور شاعری دونوں میں مابعد جدید تنقیدی تھیوری کی بدولت نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں بلکہ مشرقی شعریات کے امتیازات اور بنیادی مقدمات کے سرمایے کی طرف ہمارا التفات بھی اس تھیوری کا ہی مرہونِ منت ہے۔ قاضی افضال حسین نے مابعد جدیدیت کے ایک اہم عنصر ' فوق بیانیہ کا استرداد ' کے نتیجے میں ہماری اپنی تہذیبی و ثقافتی روایات و اقدار کی بازیافت کی کوششوں کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

"آفاقی اصولوں کی نفی کے نتیجے میں شعریات کے وہ اصول جو ابھی چند سال پہلے تک فرانس و امریکہ سے لے کر ہندوستان کی ہر زبان کے لیے موزون و مناسب تھے، بے معنی ہو گئے اور

ادب کی معنویت خود اس زبان کی شعری روایت میں دریافت کی جانے لگی۔ مابعد جدیدیت کا اصل کارنامہ ہی یہ ہے کہ اس نے شعریات کے آفاقی تصور سے انکار کر کے مقامی شعریات

کی اہمیت و فوقیت نمایاں کی۔ اُردو میں مشرقی شعریات سے ہماری بڑھتی ہوئی دلچسپی آفاقی اصولوں یا فوق بیانیہ کے اسی انکار کا نتیجہ ہے "(۲)

مابعد جدید تھیوری نے اُردو تنقید کو نئی زبان عطا کی جس کی اساس بین العلومی ہے۔ اس نے نئی اصطلاحات کے ذریعے تنقید کے مروجہ معانی و مفاہیم کو کامل استرداد عطا کر کے ایک بالکل نئے کلامیہ کا آغاز کیا۔ لاتشکیل، تشکیلی حقیقت، صوت مرکزیت، لامرکزیت، معنی نما، تصورِ معنی، لوگو مرکزیت، ساخت تشکیل، افتراق، التوا، ڈسکورس، اپیس ٹیم، ہائپر ریلیٹی، اکریوین، اکریونت، لانگ، پارول، متن، بیانیات، معنی کی تکثیریت، شعریات وغیرہ اصطلاحات نے اُردو تنقید کی آبِ جو کو بحر بیکراں میں منقلب کر دیا۔ اُردو کے مابعد جدید نظریاتی تنقید کے موجودہ سرمایے پر ایک سیر حاصل بحث یہاں پر اس لیے لازمی ہے تا کہ اس کے اور پس رو تنقیدی اسلوب و انداز کے درمیان خطِ امتیاز کھینچا جاسکے۔ اس بات سے مابعد جدید تنقید کے معترضین بھی بخوبی واقف ہیں کہ مابعد جدید تھیوری نے اُردو کی نظریاتی تنقید کو نئی اصطلاحات، نئی تراکیب، نئے اسالیب اور نئی زبان عطا کیے، جس نے مجموعی طور پر تنقیدی نظام کو ہی نئی فضا سے معمور کر دیا۔

مابعد جدیدیت کی طرح اس کا تنقیدی نظام بھی بین العلومی مزاج کا متحمل ہے جس نے ایک طرف ادب فہمی کے مروجہ طریقہ کار کو معرضِ سوال میں کھڑا کر کے رکھ دیا ہے تو دوسری طرف سہل پسند ناقدین کے دائرہ کار کو محدود تر کر کے ان کی کایا پلٹ دی ہے۔ لیکن ان سب کے ساتھ ساتھ تھیوری کی جو سب سے بڑی دین ہے وہ مطالعے کا تکثیری طور ہے۔ جیکس دریدا کے فلسفہ لاتشکیل نے ادبی مطالعات کے جمود کو اس انداز سے توڑا کہ یہ بیسویں صدی کے ربع آخر میں ادب شناسی کا مہہ کامل بن کر سامنے آیا۔ تکثیریت اس تھیوری کا محور و مرکز ہے جس کی وجہ سے معنی کی وحدت پارہ پارہ ہو کر رہ گئی اور ان حضرات کے افکار کو از کار رفتہ قرار دیا جو کسی مخصوص مکتبۂ فکر کے تحت اخذِ معنی کے تفاعل میں سرگرمی دکھاتے تھے۔ یہ تکثیریت خالص مغربی نہیں ہے بلکہ ہمارے متقدمین نے

بھی معنی کی وحدت کے بر خلاف اس کی کثرت پر زور دیا ہے۔ شہنشاہِ غزل میر تقی میرؔ کا مندرجہ ذیل شعر اس سمت میں راہ نمائی کا کام انجام دے سکتا ہے۔ فرماتے ہیں:

طرفیں رکھے ہیں ایک سخن چار چار میرؔ
کیا کیا کہا کرے ہیں زبانِ قلم سے ہم

اسی وجہ سے ہم یہاں پر یہ کہنے میں حق بہ جانب ہیں کہ تھیوری کا مستقبل ہماری کلاسیکی شعریات کے تنوع سے مشروط ہے۔ جب ہم تھیوری کے نظریاتی اور اطلاقی پہلوؤں پر لکھیں گے تو اُردو کے تنقیدی سرمائے کی بازیافت اس کا اولین فریضہ ہو گا۔ اُردو میں تھیوری کی کارفرمائی کے حوالے سے یہ کہنا بیجا نہیں ہو گا کہ مستقبل میں اس برگ و بار لانے کے زیادہ سے زیادہ امکانات ہیں وہ اس لیے نہیں کہا جا رہا ہے کہ جن لوگوں نے اس کو اُردو میں رواج دینے اور ادبی ڈسکورس کا حصّہ بنانے میں اپنی بساط بھر کوششیں کیں بلکہ اس کے معترضین نے بھی وقت وقت پر بادلِ ناخواستہ ہی سہی اس کی معنویت، ضرورت اور اہمیت کے سامنے سرِ تسلیم خم کیا ہے۔ اُردو میں مغربی نظریاتِ نقد کے معترضین کی سرداری شمس الرحمٰن فاروقی کئی دہائیوں سے کرتے آئے ہیں اور ادب شناسی کے حوالے سے اُن کے فتوے اُن کے اُمتی ہر گام پر دکھاتے پھرتے رہتے ہیں لیکن اُن معتقدوں میں شاذ ہی کسی کو یہ معلوم ہے کہ (ساحری، شاہی اور صاحب قرانی،) داستانِ امیر حمزہ کا مطالعہ: (نظری مباحث، جلد اول)، شعر شور انگیز، تفہیمِ غالب جیسی تصانیف میں شامل مباحث روسی ہیئت پسندی، ساختیات اور تفہیمیات کی روشنی میں پیش کیے گئے ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ انہوں نے خود زیرِ لب تھیوری کے حوالے سے جو بیانات دیے ہیں اُن سے مستقبل میں تھیوری کی شیرازہ بندی کرنے میں مدد ملے گی۔ شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

''میرا کہنا یہ ہے کہ روسی ہیئت پسندی(Russian Formalizm)اور بیانیہ کی فرانسیسی وضعیاتی تنقید سے معاملہ کیے بغیر ہم ناول اور داستان دونوں کی تنقید میں ناکام رہیں گے''(۳)

تھیوری کے دائرۂ کار میں صرف مابعد جدید دور میں تخلیق کیے گئے متون کو ہی نہیں رکھا جا سکتا ہے بلکہ ماقبل کے ادبی اظہارات کو بھی بجا طور پر اس کے ذریعے جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ ادب پارہ اپنے خود مکتفی کردار کی بنیاد پر کسی بھی نظریے سے آنکھیں چار کرنے کی تب و تاب سے معمور ہوتا ہے اور اس کی دائمیت ہی اس کا حسن اور اس کی اہم قدر ہے۔ مابعد جدید تھیوری کے تحت بین المتونیت، قاری اساس تنقید، امتزاجی تنقید، اکتشافی تنقید جیسے نظریات کا اطلاق ہر دور کے ادب پر یکساں طور پر کیا جا سکتا ہے اور یہی اس کے مستقبِل بین ہونے کا خوب صورت عندیہ دیتا ہے۔ ممتاز ادیب اور نقاد ابوالکلام قاسمی مابعد جدید تنقید کے طریقہ کار کے دائرہ کا تعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

'' مابعد جدید تنقید صرف، مابعد جدیدیت، زیرِ اثر لکھے جانے والے ادب پر ہی نہیں لکھی جائے گی۔ اگر ایسا ہو تو کسی بھی تنقیدی طریقہ کار کا دائرہ محدود ہو کر رہ جائے گا اور آج کے بدلے ہوئے ادبی منظر نامے میں ماقبل کے متون کے مطالعہ کا جواز، اور معنویت برائے نام رہ جائے گی۔ کسی بھی زمانے کے تنقیدی اصول و ضوابط جس طرح اپنے زمانے کے ادبی رویّوں سے کسبِ فیض کرتے ہیں لیکن ان کا اطلاقی پہلو زمانۂ حال کے ادب تک محدود نہیں رہتا اسی طرح مابعد جدید تنقید کو بھی قطعیت سے اجتناب کرتے ہوئے اپنے مطالعے اور تفہیم کا دائرہ وسیع کرنا ہو گا۔''(۴)

مذکورہ اقتباس میں ابوالکلام قاسمی نے تھیوری کو بااثر اور بامعنی بنانے کی جو بات کہی ہے اُس نے آج یقیناً اپنا دائرہ وسیع کیا ہے جس کا ثبوت تھیوری کے تحت پیش کیے گئے حالیہ مطالعات سے سامنے آتا ہے۔

یہاں پر ایک بات کا اظہار کرنا چاہوں گا کہ جس نے بھی نئے افکار کی تازگی سے اپنے ذہن کو معطر کیا، اُس کی تحریر کا رنگ سرے سے ہی بدل گیا کیوں کہ اس کی سوچ میں مشرقی اور مغربی افکار کے رنگارنگ دھاگے اور ریشے کا ایک نیا اور منفرد عکس تیار ہوا۔ ہاں یہ بھی صحیح ہے کہ ادب پنپتا اور پروان چڑھتا ہے اختلافِ رائے سے، یہی اختلاف بحث و مباحثہ کو راہ دے کر نئے کلامیوں کی تفہیم و تعبیر میں مناسب حد تک مدد کرتا ہے۔ بقولِ ذوقؔ

گلہائے رنگ رنگ سے ہے رونقِ چمن

اے ذوق! اس جہاں کو ہے زیب اختلاف سے

لیکن اس کے لیے بنیادی شرط یہ ہے کہ اختلاف علمی ہو، ادبی ہو اور تعقلاتی ہو۔

خلاصۂ بحث یہ کہ مابعد جدید تھیوری نے ادب کے تفہیم و تجزیے کا جو طور سامنے لایا وہ اپنی اصل میں فارمولہ سازی اور تصوراتی کُلیوں کے استرداد کا سامان اپنے جلو میں رکھتا ہے جس نے یقینی طور پر تفہیمات و تعبیرات کی ایک نئی دنیا خلق کی ہے۔ ادب کو نئے بلکہ اَن گنت تناظرات میں پڑھنے کی طرح ڈالی۔ اس طرح فی زمانہ ادب کی تخلیق سے لے کر اس کی قرأت تک تنقیدی کلامیے نے جو بنیادی نوعیت کے سوالات قائم کیے ہیں، اُن سے ہی تھیوری کے روشن مستقبل کی ضمانت دی جاسکتی ہے۔

ڈاکٹر الطاف انجم، اسسٹنٹ پروفیسر اُردو، نظامت فاصلاتی تعلیم، کشمیر یونیورسٹی، حضرتبل سری نگر، کشمیر

حوالہ جات

١۔ ناصر عباس نیرّ، جدید اُردو تنقید پر مغربی اثرات، شعبہ اُردو، بہاوالدین ذکریا یونیورسٹی، ملتان پاکستان، ص ٢٨٢

٢۔ نصف صدی کی اُردو شاعری میں مابعد جدید عناصر، مشمولہ تحریر اساس تنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ٢٠٠٩ء، ص ١٩٠

٣۔ ساحری، شاہی، صاحب قرآنی، داستانِ امیر حمزہ کا مطالعہ، جلد اول، ص۔ ٧١

٤۔ ابوالکلام قاسمی، معاصر تنقیدی رویّے، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ٢٠٠٧ء، ص ٥١

سلطان سکُون: ہزارہ کی شاعری کی توانا اور منفرد آواز

جہانزیب شعور

ABSTRACT

Sultan Sakoon is a representative poet of the Hazara region. There is hardly any aspect of human emotions which his skillful pen has missed.This reflects his poetic inspiration. Petty is his life blood. His poetry is not only classical in nature but is also a reflection of the poetry and the future. He has touched upon the painful and sorrowful aspects of life and that is the hallmark of his poetry which distinguisheshimfrom others. He can undoubtedly be considered among the best poets of Khyber Pukhtunkhwa.

سلطان سکون ویسے تو ہزارہ کہ غزل گو شعراء میں سر فہرست مانے جاتے ہیں جو حقیقت بھی ہے لیکن اس سے بڑی حقیقت یہ ہے کہ اُن کی غزل کو جغرافیائی قیود میں لانا تاریخی ناانصافی ہو گی کیونکہ اُن کی غزل فن و فکر کے اعتبار سے آفاق گیر اور عالم گیر اوصاف کی حامل ہے انسانی جذبات اور احساسات کا کوئی نمایاں پہلو ایسا نہیں ہو گا جو اُن کے ہنر مند قلم سے محجوب رہا ہو لیکن چونکہ موضوع ہزارہ کی سر زمین کی شاعری ہے اس لئے بات کو پھیلایا نہیں جا رہا ہے اور عنوان کے تقاضوں کے پیش نگاہ مذکورہ خطے کہ اندر رہتے ہوئے سلطان سکونؔ کی شاعری کا انتقادی تجزیہ عمل میں لایا جا رہا ہے۔

سلطان سکونؔ کی پوری زندگی شعر و سخن سے عبارت اور آراستہ رہی ہے اگر یہ کہا جائے کہ اُن کے لہو میں شاعری حیاتیاتی قوت بن کر گردش کرتی ہے تو ہر گز بے جا نہیں ہو گا اور اُن کی خاموشی، اُن کے ہنگامے، اُن کے افکار، اُن کے خیالات و جذبات، اُن کی شخصیت کی بدولت بجائے خود شاعری کے قائم مقام بن گئے ہیں اور جس شخصیت کی گفتگو شاعرانہ الہامات کی حامل ہو اُس کی مشقِ سُخن کو کس درجے اعتبار حاصل ہو گا یہ اہل نقد و نظر خوب جانتے ہیں۔

گو سلطان سکونؔ کی شاعری میں موضوعات کا تنوع اسالیب کی رنگارنگی اور مضامین کی فراوانی پائی جاتی ہے تحقیقی تناظر میں ہر حوالہ اپنا ایک الگ اعتبار رکھتا ہے اور جداگانہ تجزیے کا حامل ہے تاہم اس مقالے میں بلا تخصیص مقام و موضوع اُن کی شاعری کے بعض نمایاں حوالوں پر تبصرہ کیا جا رہا ہے تاکہ آئندہ محققین کے لئے کام کرنے کیلئے راستہ ہموار ہو سکے اس مقصد کے لئے اُن کے معاصر ناقدین اور ادبی تجزیہ نگاروں کی آرا مرحلہ در مرحلہ نقل کی جائینگی تاکہ کسی پیچیدگی یا بے ترتیبی کا احتمال نہ رہے۔

خطۂ ہزارہ ہر دور میں ادب اور خصوصاً شاعری کے حوالے سے زرخیز ثابت ہوا ہے۔ عصرِ حاضر کا اگر ہم جائزہ لیں تو بلاشبہ "سلطان سکون" ہمیں خطۂ ہزارہ کے نمائندہ شاعر نظر آتے ہیں۔ اُن کی شاعری میں اگر ایک طرف ماضی کا کلاسیکل عکس نظر آتا ہے تو دوسری طرف اُس میں حال کی جدیدیت کیساتھ ساتھ مستقبل کی اجتہادی کیفیت بھی موجود نظر آتی ہے اور اُن کی یہی انفرادیت اُن کو دوسروں سے ممتاز بناتی ہے۔

سلطان سکون ایک حساس دل رکھنے والے درد مند شاعر ہیں اُن کے ہاں زندگی کے تمام دُکھ درد بھرپور انداز میں متوازن کیفیت کیساتھ نظر آتے ہیں ۔وہ شاعری کو اپنے دکھ درد کے سنانے کا وسیلہ سمجھتے ہیں۔

کسے جا جا کے سُناتے غمِ دل اپنا سکون

شکر ہے شاعری قدرت نے ودیعت کر دی

(۱)

اسی طرح وہ دوسروں کے دُکھ درد پر بھی افسردہ ہو جاتے ہیں

نہیں کہ رہتے ہیں اپنے ہی دُکھ پہ افسردہ

ہمیں تو اوروں کے دُکھ بھی نڈھال رکھتے ہیں

(۲)

اُن کا پیار اور خلوص بھی بہت سچا اور کھرا ہے وہ چونکہ خود بے غرض اور پُر خلوص انسان ہیں اسلئے وہ دوسروں پر بھی یہی گمان رکھتے ہیں اور اگر کوئی اُن سے مروت سے بات بھی کر لیتا ہے تو وہ اپنا دل نکال کر اُس کے سامنے رکھ دیتے ہیں اور یہی اُن کی شخصیت کی بڑائی ہے۔

کوئی جو ہنس کے مروّت سے بات کرتا ہے

ہم اُس کے سامنے دل بھی نکال رکھتے ہیں

(۳)

اُن کا کلام اُن کی ذات کا عکاس ہے بقول محسن احسان

"سلطانوں کو سکون تو میسر نہیں لیکن سلطان ایسا شاعر ہے جس کی ذات کے اندر ہزار طوفان اٹھیں اور لاکھ آندھیاں چلیں وہ پر سکون دکھائی دیتا ہے۔ اسی لئے اس کا کلام اس کی زندگی کا صحیفہ ہی نہیں اس کی ذات کا دلکش اور لطیف اظہار بھی ہے وہ ایک کہنہ مشق شاعر ہے جو کلاسیکی اور جدید غزل کی فنی ساخت سے بخوبی آگاہ ہے اور غزل جیسی نازک صنف سخن کے رنگ و آہنگ کو نہ صرف معتبر رکھے ہوئے ہے بلکہ اس کی آبرو بڑھانے میں اک عمر سے سر گرم عمل ہے۔ وہ ایک حساس اور درد مند انسان ہے اس کے فن میں زندگی اور تغزل کا بھرپور توازن ملتا ہے اور یہ دونوں کیفیتیں اس کے لہجے میں ڈھل کر اس کی شاعری کو ترو تازہ رکھے ہوئے ہیں۔

نہیں کہ چوٹ جو دل پر لگی ہے کاری نہیں
ہر اک سے کہتے پھریں ہم یہ خو ہماری نہیں
ہمیشہ ہم نے اٹھایا ہے دوستی میں زیاں
وہ اس لئے کہ مزاج اپنا کاروباری نہیں

یا

مری مشکل کا حل کوئی نہیں ہے
ترا نعم البدل کوئی نہیں ہے
وہاں کیا فائدہ جہد و عمل کا
جہاں ردِ عمل کوئی نہیں ہے

دو عشق کی رسمی اور روایتی شاعری نہیں بلکہ جذبات کے تموج اور احساسات کے تلاطم میں گھل کر وجود میں آئی ہے۔"(۴)

سلطان سکون کی شاعری سادہ، سلیس اور پر سوز ہے وہ اپنے قلبی کیفیات کو لفظی پیچ و خم میں نہیں اُلجھاتے بلکہ سیدھے سادے انداز میں پیش کرتے ہیں

۔

بقول محمد ارشاد شاکرؔ

" اُن کی شاعری شستہ، شائستہ اور مہذب افکار کا اظہار ہے اور وہ اس لحاظ سے خوش قسمت ہیں کہ ان کے بہت سے اشعار سہل ممتنع کے درجے پر فائز ٹھہرتے ہیں اچھے شعر کی ایک خوبی یہ بھی سمجھی گئی ہے کہ اس کی نثر نہیں کی جا سکتی مثلاً انہی کا شعر ہے۔

مری مشکل کا حل کوئی نہیں ہے
ترا نعم البدل کوئی نہیں ہے

وہ جتنے زیادہ خوش فکر ہیں اتنے ہی زیادہ خوشگو بھی ہیں۔ خوش فکری اور خوشگوئی نے ان کے کلام کی فضا کو اس حد تک خوشگوار بنا رکھا ہے کہ اس میں بار بار سانس لینا صحت بخش محسوس ہوتا ہے۔"(۵)

سلطان سکون نے غزل کی اعلیٰ روایات کو موجودہ عصری تقاضوں کے مطابق برتا ہے۔ اُنھوں نے روایات کے اندر رہتے ہوئے جدت کو اپنایا ہے یہی وجہ ہے کہ اُن کا لب و لہجہ نہ صرف دل پر اثر انداز ہوتا ہے بلکہ ایک نئی خوشگوار کیفیت کا باعث بھی بنتا ہے۔

بقول آصف ثاقب

"یوں تو اچھی غزل کہنے والے اور بھی بہت سے ہیں مگر سلطان سکون نے غزل کے لہجے کو جیسے بامراد کیا ہے وہ اسی کا حصہ ہے جدید ڈکشن کی جانب اس نے زیادہ توجہ نہ کرتے ہوئے بھی عصری تقاضوں کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ جہاں اس نے غزل میں اعلیٰ روایتوں کا التزام برتا ہے وہاں عصریت کی تازہ کاریوں کا سامان

بھی کیا ہے۔ جدید فکر کو سکون نے اپنی مخصوص شعری افتاد کے حوالے سے اپنا بنایا ہے۔ یہی اس کی غزل کی پہچان ہے اور اس کے تغزل کی آبرو۔ یہ شناخت سلطان سکون کی برسوں کی ریاضت کا ثمرہ ہے۔ اس نے غزل کے پیرائیوں کو احساس غم کے وضع کردہ دستور کی طرح برتا ہے اس ضمن میں اس کا اخلاص غزل کا دردمند لہجہ بن کر ابھرا ہے۔"(٦)

سلطان سکون کی شاعری میں ایک ضبط اور تحمل کی فضا محسوس ہوتی نظر آتی ہے۔ اُن کا لہجہ بہت نرم، دھیما اور متانت سے بھرپور ہے۔ وہ انسانی رویوں کو بڑے دلکش انداز میں پیش کرتے ہیں یہی وجہ ہے کہ اُن کے غزل کا پیرایہ بہت دل آویز ہے۔ بقول صوفی عبد الرشید:

''معصومیت، سادگی، بے ریائی اور اخلاص سکون صاحب کی شخصیت کے نمایاں عناصر ہیں۔ ان ہی سے ان کی شاعری ترتیب پاتی ہے۔ جیسی بے تصنع اور بے لوث شخصیت ہے، ویسی ہی شاعری بھی ہے، جو بجا طور پر یہ استحقاق رکھتی ہے کہ اسے بار بار پڑھا جائے اور یاد رکھا جائے۔"(٧)

سلطان سکون کو شاعری سے والہانہ حد تک عشق ہے۔ اور اللہ تعالیٰ کے سامنے بھی جب ہاتھ اُٹھاتے ہیں تو شعر و سخن میں کمال ہی مانگتے ہیں مال و منال نہیں مانگتے۔

یارب طلب نہیں ہے کہ مال و منال دے
شاعر ہوں مجھ کو شعر و سخن میں کمال دے
اس کے سوا نہیں ہے طلب کچھ سکوؔن کو

اک آگہی جو قلب و نظر کو اُجال دے
(٨)

سلطان سکوؔن اپنے سینے میں محبت بھرا دل لئے ہوئے ہیں۔ اُن کی شاعری کے اکثر اور بیشتر موضوعات'' محبت'' ہی کے ارد گرد گھومتے ہیں۔ وہ اُنہی لمحات کو زندگی سمجھتے ہیں جو محبت میں گزرے ہیں۔

تھی زندگی تو وہی جو کٹی محبت میں

کہ اب تو عمر کے دن رات گن رہے ہیں ہم
(٩)

اسی طرح وہ محبت میں صرف اپنے محبوب کو چاہنے کا قائل ہے

ترے بغیر کسی اور کو نہ میں چاہوں

میں چاہے جاؤں تجھے عمر بھر جو تُو چاہے
(١٠)

بیتا ہوا وقت لوٹ کر نہیں آ سکتا لیکن سلطان سکُون کے نزدیک محبوب کی محبت میں اتنی طاقت موجود ہے کہ اگر وہ چاہے تو یہ بھی ممکن ہو سکتا ہے۔

جو وقت بیت گیا لوٹ آئے ناممکن

یہ ہو تو سکتا ہے ممکن مگر جو تو چاہے

(۱۱)

سلطان سکون کی شاعری صحیح سے عبارت ہے لیکن اس سچ میں اُس کا اعتماد بھی شامل ہے۔

بقول احمد ندیم قاسمی

" سلطان سکون اپنے پورے اعتماد سے سچ بولتا ہے، مبالغہ آرائی اسے چھو بھی نہیں گئی وہ لفظوں کے طوطے مینا نہیں بناتا اتنے رسیلے سیدھے سادے انداز میں جذبے کا اظہار کرتا ہے کہ فنِ شعر سربلند ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔"(۱۲)

سلطان سکون ایک خود دار انسان ہیں وہ دوستی اور محبت میں غرض اور کاروباری سوچ نہیں رکھتے۔ دل پر چوٹ کھاتے ہیں لیکن اُس کا اظہار پر کسی سے نہیں کرتے اسی طرح دوستی میں نقصان اُٹھاتے ہیں لیکن اُس کا گلہ بھی نہیں کرتے۔

نہیں کہ چوٹ جو دل پر لگی ہے کاری نہیں

ہر اک سے کہتے پھریں ہم یہ خُو ہماری نہیں

ہمیشہ ہم نے اُٹھایا ہے دوستی میں زیاں

وہ اس لئے کہ مزاج اپنا کاروباری نہیں

(۱۳)

سلطان سکون کا شمار اُن شعراء میں ہوتا ہے جنہوں نے خلوص نیت سے شاعری کی یہی وجہ ہے کہ اُن کے سچے جذبات حقیقت کا لبارہ اوڑھے ہوئے نظر آتے ہیں۔

بقول شبنم رومانی

" سلطان سکون ان معدودے چند شاعروں کی صف میں جگہ پانے کا مستحق ہے جو محض زندگی کے لئے ادب نہیں لکھتے بلکہ ادب کو زندگی بنالیتے ہیں۔"(۱۴)

سلطان سکون کی شاعری معروضی صداقتوں سے خود کو فاصلے پر نہیں رکھتی گاہ گاہ اُس میں رفعتِ تخّیل کہ عکس و پرتو نظر آتے ہیں لیکن وہ اُنہیں فلسفیانہ موشگافیوں میں گم نہیں ہونے دیتے بلکہ زمین کہ سچے اور کھرے رنگوں میں اُن کا اظہار کرتے ہیں اس طرح کہ دل و دماغ دونوں اُس دل نشیں بیان کی گرفت میں آجاتے ہیں یہ اُستادانہ ہنر بہت کم اہل قلم کے حصہ میں آتا ہے سلطان سکون کی خوش قسمتی ہے کہ یہ اُستادانہ رنگ خود اُن کے قلم سے لپٹنے کے لئے ہمہ وقت آمادہ اور تیار رہتا ہے۔

جہانزیب شعور، اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، اسلامیہ کالج پشاور

حوالہ جات

۱۔ سلطان سکون "کوئی ہے" مثال پبلشرز فیصل آباد، ۲۰۱۳ء، ص ۱۱۴

۲۔ ایضاً ص ۱۱۵ ۳۔ ایضاً ص ۱۲۰

۴۔ سلطان سکون خواب ہے نہ خیال ہے ورڈمیٹ اسلام آباد، ۲۰۰۱ء، ص ۱۵

۵۔ ایضاً ص ۱۶ ۶۔ ایضاً ص ۱۴ ۷۔ ایضاً ص ۲۲ ۸۔ ایضاً ص ۲۵

۹۔ سلطان سکون "کوئی ہے" مثال پبلشرز فیصل آباد، ۲۰۱۳ء، ص ۵۰

۱۰۔ ایضاً ص۲۹ ۱۱۔ ایضاً ص۳۰
۱۲۔ سلطان سکون فلیپ ”کوئی ہے“ مثال پبلشرز فیصل آباد، ۲۰۱۳ء
۱۳۔ سلطان سکون خواب ہے نہ خیال ہے ورڈ میٹ اسلام آباد، ۲۰۰۱ء، ص۶۱
۱۴۔ سلطان سکون خواب ہے نہ خیال ہے ورڈ میٹ اسلام آباد، ۲۰۰۱ء، ص۱۳

اُردو پشتو ضرب الامثال۔ایک مطالعہ

محمد شکیل خان

ABSTRACT

In this Article , the author has tried to study, the parallel importance of Idoms in Pashto and in Urdu languages. Because a language can not be produced in days, rather it takes much time in its nourishment which shows the experiences of human civilizational history . In the study of Idoms , we can easily study the compatibility of a language, and specifically in the comparative study of Urdu & Pashto Idoms, we found that .these two languages are closely related to each other

محاورہ اور ضرب المثل کی تعریف مختلف جگہوں پر مختلف کی گئی ہے جیسے کہ فیروز اللغات ڈکشنری میں محاورے کا مفہوم کچھ اس انداز سے واضح کر دیا گیاہے:

”محاورہ کے لفظی معانی ہم کلامی، باہمی گفتگو، بول چال، بات چیت اور سوال و جواب، مشق، مہارت۔وہ کلمہ یا کلام جسے اہل زبان نے لغوی معنی کی مناسبت یا غیر مناسبت سے کسی خاص مفہوم کے لئے مخصوص کر لیاہو۔“(۱)

جبکہ ضرب المثل کی تعریف فیروز اللغات نے کچھ یوں کی ہے۔

”کہاوت، وہ جملہ جو مثال کے طور پر مشہور ہو۔“(۲)

محاورہ کے لفظی معنی بات چیت کے ہیں۔ جبکہ اصطلاح میں محاورہ ایسے الفاظ کا مجموعہ ہوتا ہے جو اہل زبان کی بول چال میں اپنے اصلی معنی کے بجائے مجازی معنوں میں بولا جاتا ہے۔

روز مرہ اور محاورہ میں فرق یہ ہے کہ روز مرہ میں الفاظ اصلی معنوں میں بولے جاتے ہیں جبکہ محاورہ میں مجازی معنوں میں ...... روز مرہ میں الفاظ کی تعداد زیادہ ہو سکتی ہیں اور کم بھی مگر محاورہ میں کم از کم دو الفاظ کا ہونا ضروری ہوتا ہے۔ جتنی کوئی زبان قدیم ہو گی اُسی قدر اس کے ضرب الامثال بھی زیادہ تاریخی اہمیت کے حامل اور پچھلے تجربات کا نچوڑ ہوں گے جس طرح پشتو میں کہاوت ہے کہ ”بزرگوں نے کوئی بات ادھوری نہیں چھوڑی“۔ انسان جب سے اس صفحۂ

ہستی پر رہ رہا ہے اس کو مختلف تجربات اور واقعات کا سامنا ہو تا رہا ہے۔ ضرب الامثال میں ایسی باتیں کہی جاتی ہیں جو آفاقی سچ کی حیثیت رکھتی ہیں۔ انہی ضرب الامثال میں عام لوگ بھی وقتاً فوقتاً اپنی ضرورت کے موافق مواد اپنی زبان میں استعمال کرتے رہتے ہیں۔

پشتو زبان کی تاریخ کو اگر کھو جا جائے تو یہ زبان تقریباً پانچ ہزار سال پرانی زبان قرار دی جاچکی ہے۔ جبکہ اُردو زبان کی عمر زیادہ سے زیادہ چار سو سال پر محیط ہے لیکن چونکہ اُردو ایک لشکری زبان ہے اس لئے اس پر مشرق کی بے شمار زبانوں کے اثرات ڈھونڈے جاسکتے ہیں۔ اُردو زبان کے لئے جس زبان نے راستہ ہموار کیا وہ "فارسی" یا "دری" زبان ہے جس کی وجہ سے وہ اُردو میں مستعمل ہو گئے ہیں۔ جیسے "دیر آید درست آید"، "صحبت اثر دارد"، "مرگ انبوہ جشنے دارد"، "چاہ کن راچاہ در پیش" ان میں بہت سے ضرب الامثال اور محاورات اپنی اصلی شکل میں استعمال ہوتے آئے ہیں جبکہ بعض کی شکلیں اُردو زبان کی ضرورت کے مطابق تبدیل ہو گئی ہیں جیسے "خس کم جہاں پاک" "خدا جب دیتا ہے تو چھپّر پھاڑ کر دیتا ہے" "ایک مچھلی سارے تالاب کو گندہ کر دیتی ہے"۔

جامع تعریف ضرب الامثال کی بابت ڈاکٹر نواز طائر اپنی تصنیف "روھی متلونہ" میں یوں رقم طراز ہیں۔

"قدیم یونانی حکماء کے زمانے سے لیکر آج تک کسی ضرب المثل کی کوئی جامع اور مکمل تعریف پیش نہیں کی گئی ہے اس میں ایک مشکل تو یہ ہے کہ ضرب الامثال پر تحقیق کرنے والوں پر اب تک یہ راز منکشف نہیں ہو سکا کہ اس صنف ادب کی کون سی خوبی یا کون سا پہلو اتنا مقدم ہے کہ جس کے ذریعے کسی مقولہ کو ضرب المثل یا کہاوت سے تعبیر کیا جاسکے یا اُسے رد کیا جاسکے۔"(۳)

یہاں اس کے استعمال کے بارے میں طٰہٰ خان لکھتے ہیں۔

"ہر زبان میں ایسے کئی اشعار، مقولے اور فقرے پائے جاتے ہیں جن کے پس منظر میں کوئی نہ کوئی واقعہ موجود ہو تا ہے اور جب عام زندگی میں کوئی وقوعہ ہو جائے تو ضرب المثل استعمال کرتے ہیں۔" (۴)

کسی بھی زبان و ادب میں ضرب الامثال اور محاوروں کی بڑی اہمیت ہوتی ہے زبان صرف علم البیان اور اصطلاحات کا نام ہی نہیں ہے بلکہ ہر زبان کے اندر ضرب الامثال اور محاوروں کی اتنی بہتات ہوتی ہیں کہ اسے کوئی بھی مصنف اپنی ضرورت کے موافق جگہ جگہ استعمال میں لا سکتا ہے۔ محاورے کا انگریزی نعم البدل 'Phrase' ہے اور ضرب المثل کو انگریزی میں 'Idioms' کہا جاتا ہے۔ محاورہ کم از کم دو یا دو سے زیادہ الفاظ پر مشتمل ہو تا ہے جس کے حقیقی معنوں کی جگہ مجازی معنی مراد لئے جاتے ہیں جیسے "آب آب ہونا" کا مطلب پانی پانی ہونا ہے لیکن محاورہ میں اس کا مطلب شرمندہ ہونے کے ہے، آنکھ چرانا، نظر بچانے کو کہتے ہیں، آگ بگولہ ہونے کے معنی جل جانے کے نہیں بلکہ شدید غُصہ ہونے کے ہیں۔ کسی زبان کی تاریخی اہمیت کا پتہ اس زبان کے محاوروں اور ضرب الامثال سے آسانی سے لگایا جاتا ہے۔ ضرب الامثال اور محاورات کسی زبان کے بنیاد ہوتے ہیں۔ اس لئے جب ہم اُردو زبان کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس کے ساتھ ساتھ پنپنے والی تہذیب و تمدن کا بھی مطالعہ کرتے ہین جس سے تاریخ میں گزرے ہوئے انسانوں کے پختہ تجربات کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

ضرب الامثال اور کہاوت کی حدیں آپس میں بہت قریب قریب ہیں اور اکثر ان کو ایک ہی سمجھا جاتا ہے اور زیادہ تر ان کی صورت بھی ایک ہی ہے لیکن کہاوت کے اندر کسی ایک بزرگ، سیاستدان، عالم یا معتبر شخص کی کہی ہوئی بات کو کہاوت یا 'Saying' کہتے ہیں۔ جس کے لئے اقوال زریں کی اصطلاح بھی استعمال کی جاتی ہے لیکن ضرب المثل پر کسی شخص کا دعویٰ نہیں ہو سکتا وہ پوری قوم کی مشترکہ میراث ہوتے ہیں جس کو ایک عام شخص سے لیکر بڑے سے بڑا مدبر اپنی زبان میں ضرورت کے مطابق یک لخت استعمال کرتا ہے اور سننے والے کی سمجھ میں بات بھی باسانی آجاتی ہے اور بلاغت کا حق بھی پورا ہو جاتا ہے اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ضرب الامثال کسی زبان کی سالہا سال کی ارتقائی کیفیت کو واشگاف کر دیتی ہے۔ دنیا میں ایسی کوئی بھی زبان موجود نہیں ہے جس میں محاورات اور ضرب الامثال کا استعمال نہ ہو تا ہو۔ انسانی عظمت کا یہ اونچا مینار ایک دن میں تعمیر نہیں ہوا اس میں کئی نسلوں کے تجربات و واقعات شامل ہوتے ہیں جس سے کسی زبان کی وسعت اور قدر و قیمت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

آج سے بیس برس پہلے اُردوزبان میں ترجمہ کرنے کی اتنی قوت موجود نہیں تھی جتنی کہ آج ہے وہ کتابیں جو فلسفہ اور حکمت پر مبنی تھی ان کا ترجمہ کرنا مشکل تھا لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اُردوزبان نے اتنی ترقی کرلی کہ مشکل سے مشکل اور ادق سے ادق موضوعات پر مبنی کتابیں ترجمہ ہونے لگیں جس طرح "The Origon of Species" جو چارلس ڈارون کی کتاب ہے کا ترجمہ ابھی تک نہیں ہوا تھا اب سید قاسم محمود نے کروادیا ہے۔ برٹرنڈررَسل اور وِل ڈیورنٹ کی بہت سی کتابیں ترجمہ کی جاچکی ہے۔ بلکہ مستشرقین میں کوئی بھی مستشرق ایسا باقی نہیں رہا ہے جن کی تخلیقات اُردو میں سامنے نہ آئی ہوں۔

اُردوزبان کی تاریخ کا اگر بنظرِ غائر جائزہ لیا جائے تو یہ بات روزِ روشن کی طرح عیاں ہو جاتی ہے کہ جیسے جیسے اس میں محاورات اور ضرب الامثال زیادہ ہوتے گئے اس کے ترجمہ کرنے کی صلاحیت بڑھتی گئی۔ اُردوزبان میں جس لکھاری کو محاورات اور ضرب الامثال پر پوراعبور حاصل تھا وہ ڈپٹی نذیر احمد کی شخصیت تھی۔ انڈین پینل کورٹ کا جب ترجمہ ہو رہا تھا تو کئی ایک معتبر اور جید علماء اس میں شامل تھے ان میں ڈپٹی نذیر احمد بھی شامل تھے جن کو محاورات اور ضرب الامثال پر پوراعبور حاصل تھا اس لئے جب ان کے چند ابواب کا ترجمہ انگریز حکمران نے دیکھا تو ترجمے کا یہ پوراپراجیکٹ ڈپٹی نذیر احمد کے حوالے کر دیا گیا جنہوں نے انڈین پینل کورٹ کا ایسارواں اور بامحاورہ ترجمہ کرکے دکھایا جس کو دیکھ کر بہت سے مترجمین رشک محسوس کرنے لگے اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ ڈپٹی نذیر احمد نے اُردوزبان خواتین کے قریب رہ کر سیکھی تھی اس لئے ان کا محاورہ اور روز مرہ بڑا زبردست اور قابل فہم تھا آج بھی اگر اُردو کا کوئی طالب علم اپنا محاورہ اور روز مرہ بہتر کرنے کی ٹھان لے تو اس کو لازمی طور پر ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں کا مطالعہ بالاستعیاب کرنا پڑے گا۔

اُردو پشتو ضرب الامثال آپس میں ایک قریبی تعلق رکھتے ہیں چونکہ یہ دونوں زبانیں مشرقی زبانیں ہیں اور پشتون معاشرے میں جب سے اُردو عود کر آئی ہے اس نے پشتوزبان سے اپنا خراج لینا شروع کر دیا ہے جس کی ایک صورت ہم ان محاوروں سے بخوبی لگا سکتے ہیں جن کا استعمال ہر دوزبانوں میں یکساں طور پر ہوتا ہے۔

آسمان سے گرا کھجور میں اٹکا

(دَ باران نه پتېدم دَ ناوې لاندې مې شپه شوه)

صحبت اثر دارد

(اَس دَ خرو په دِله خر شی)

تنگ آمد بہ جنگ آمد

(چی تنگ شی نو په جنگ شی)

گھر کا بھیدی لنکا ڈھائے

(چی جاسوس ئی دَ کوره وی خونۀ ئی توره وی)

جیسا دیس ویسا بھیس

(چې چا سره وسې په مذهب به دَ هغو شې)

جیسی مائی ویسی جائی

(چی څنگه ئی مئے (مائی) هغسی ئی جئے (جائی)

جو ڈر گیا وہ مر گیا

(چی څوک وېرېږي هغه ورکیای)

جتنی منہ اُتنی باتیں

(چی خُومره خُلی هومره خبری)

دیر آید درست آید

(چی حوٚمرہ دیر هومرہ خیر وی)

جو بوؤ گے سو کاٹو گے

(چی حۂ کری هغۂ بہ ریبی)

منہ سے نکلی جگ میں پھیلی

(چی دَ خُلی نہ وځی نولری وحی)

دہن سگ بہ لقمہ دوختہ بہ

(چی سپے هڈوکے نہ وٹنی نوغپیای بہ نہ)

گیاوقت پھر ہاتھ آتا نہیں

(چی لاڑ شی بیابہ حۂ ُراشی)

ہمتِ مرداں مددِ خدا

(چی همت کہ لوڑہ ژورہ سرہ سم کا)

خدا جب دیتا ہے تو چھپّر پھاڑ کے دیتا ہے

(چی خدای چاتہ ور کوٹ دَ شالٹز و او دواوؤتر مٹنحہ ئی ور کوی)

خس کم جہان پاک

(چی خس کم وی نو جهان پاک وی)

ناک پکڑے دم نکلتا ہے

(چی دَ پوزی ئی نٹسی ساہ ئی خیژی)

مرگِ انبوہ جشنے دارد

(چی دَ قام سرہ مڑ شوی مڑ نہ ئی)ا

نکھ او جھل پہاڑ او جھل

(ٹا دَوَرہ پناہ ٹا دَ غرہ پنا)

ہم خرما و ہم ثواب

(حۂ دٹدن حۂ اشاڑی (شلتالان))

جیسے کرنی ویسے بھرنی

(چی حۂ کری هغۂ بہ ریبی)

چھوٹا منہ بڑی بات

(وڑہ خُلۂ غٹۍ خبری)

اپنا اپنا، غیر غیر

(خپل خپل وی او پردی پردی)

تالی دونوں ہاتھوں سے بجتی ہے

(دَیو لاس پڑق نہ ٔخیژی)

غریب کی جورو سب کی بھابھی

(خوار تہ دَھر چاسترگی وی)

محنت عیب ہے نہ طعنہ

(خواری نہ ٔعیب دے نہ ٔپیغور)

مجموعی طور پر ہمارے مشاہدے میں آتا ہے کہ زبان کے ضرب الامثال اس کی نشوونما پرداخت میں بھرپور طور پر اپنا حصہ ادا کرتے ہیں اس لئے ساری زبانیں جتنی بھی دنیا میں بولی جاتی ہیں ان کی بابت ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان کی وجہ سے زبان زیادہ قابل اعتبار اور وسعت اختیار کر لیتی ہے۔ کوئی بھی زبان انسانوں کی زبان ہوتی ہے جو اپنی تخلیقی قوت ضرب الامثال اور محاورات میں ظاہر کرتی ہے جو انسانوں کی تاریخ کی ترجمان کرتی ہے۔ انسان کوئی بے حس اور بے شعور مخلوق نہیں اس میں تخلیقی قوت اس کی فطرت کی ودیعت ہوتی ہے۔

دنیا کی ساری زبانیں انسانوں کی تخلیق کردہ ہیں ہر ہر قریے اور علاقے کے انسان اپنی ضرورت کے مطابق زبانیں ایجاد کرتے رہے ہیں۔ وہ بھی زمانہ تھا جب انسان کنایوں، اشاروں کی زبان بولتا تھا اور اس کو دوسرے انسان سمجھنے کی کوشش کرتے تھے لیکن آج تہذیب و تمدن نے اتنی ترقی کی ہے کہ لوگ اپنی بات تحریری شکل میں اپنے علاقے کے مخصوص لہجے اور مخصوص محاوروں میں بیان کر سکتے ہیں۔ دنیا کی بڑی بڑی زبانیں ہیں وہ اپنے محاوروں اور ضرب الامثال کی وجہ سے بڑی زبانیں بنی ہیں۔

اُردو زبان میں ابتداء سے لے کر دورِ حاضر تک تمام ادوار میں صفائی ستھرائی اور زبان کی شستگی کی وجہ سے کانٹ چھانٹ ہوتی رہی۔ مختلف ادوار میں اُس تہذیب کے مطابق ضرب الامثال وجود میں آئیں جو نسل در نسل زبان کی شائستگی اور پختگی کے ثبوت کے طور پر تحریر میں شامل ہوتی رہیں اور یہ سلسلہ تا حال جاری و ساری ہے۔

ضرب الامثال اور محاورات کی حیثیت ہمیشہ مسلم رہی ہے اور اس میں وقت کے ساتھ ساتھ رَدو قبول کے مراحل طے ہوتے رہیں گے۔

پشتو اور اُردو زبان کے ضرب الامثال کا متوازی مطالعہ کرنے کے بعد ہم پر یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ چاہے اُردو ہو یا پشتو دونوں زبانیں انسانوں ہی کی زبانیں ہیں دونوں اس کی خدمت گزاری کا کام سرانجام دینے کی اپنی پوری طاقت ظاہر کرتی رہی ہیں جس سے انسانوں کے سالہا سال کے تجربات کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ ہمارے عقل و شعور کا تازیانہ بھی ہوتے ہیں اور زبان کی آرائش و زیبائش کا حصہ بھی۔

شکیل، ایم فل اسکالر شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ فیروز اللغات، فیروز سنز لاہور ص ۱۲۷۲، ۲۰۰۵

۲۔ فیروز اللغات، فیروز سنز لاہور ۲۰۰۵ء، ص ۹۲۰

۳۔ منصف خان سحاب، نگارستان، دارالتذکیر، ۲۰۰۶ء، ص ۲۱۷

۴۔ محمد نواز طاہر، ڈاکٹر، پروفیسر، روھی متلونہ، پشتو اکیڈمی پشاور یونیورسٹی، ۱۹۸۲ء، ص ۸

۵۔ طٰہٰ خان، بنیادی اُردو، جدون پرنٹنگ پریس پشاور ۲۰۰۸ء، ص ۲۰

نیرنگ خیال کا اوّلین اقبال نمبر۔۔۔۔۔۔۔۔ تحقیقی جائزہ!

عزیز الرحمن عزیز نظامی

ABSTRACT

The editor of Nairang e Khayal , Hakim Yousuf Hassan , published its first edition in 1924..After passing through many ups and downs it is about to complete its 90 years.Nairang e Khayal is considered one of the most important magazines of Urdu literature. Its literary status is equal to Nigar ,Makhzan ,Saqi,Adb-e-latif,Afkar ,and Naqoosh. Nairang e Khayal has got the credit to publish its first Iqbal number during the life time of great poet.Being a great Philospher and poet of sub continent when Iqbal was asked about any research on his literary work , he presented the Iqbal number of Nairang e Khayal in response.It was published in nineteen thirty two.Research analysis of Nairang e Khayal (Iqbal number)has been presented in this article.

ماہ نامہ "نیرنگ خیالِ" کا آغاز ۱۱ جولائی ۱۹۲۴ء میں حکیم محمد یوسف حسن صاحب کی ادارت میں ہوا تھا۔ اس دور میں اردو ادب کے کئی معروف رسائل و جرائد کا آغاز ہوا تھا۔ نگار، مخزن، قومی زبان، زمیندار اور ادبِ لطیف کا چرچا ادبی حلقوں میں عام ہو چکا تھا۔ ان حالات میں ایک نئے جریدے کا اجرا اور اس کی کامیابی ناممکن بات تھی لیکن حکیم محمد یوسف حسن صاحب نے جو پودا لگایا تھا وہ آج بھی ثمر دار درخت کی صورت میں موجود ہے۔ نیرنگِ خیال کے آغاز کے بارے میں ڈاکٹر انور سدید رقم طراز ہیں:

"جولائی ۱۹۲۴ء میں نیرنگِ خیال کا پہلا پرچہ شائع ہوا تو اس کا مقصد "قوم کے احاطۂ نظر کو وسعت دینا" اور مہذب دنیا کے ہر شعبۂ خیال کو ادبی لباس میں پیش کرنا تھا۔"(۱)

نیرنگِ خیال کے مدیر حکیم یوسف حسن نے سب سے پہلے خصوصی نمبروں کا آغاز کیا جس کی پیروی اس دور کے تمام ادبی جرائد کے مدیروں نے کی اور دیکھتے ہی دیکھتے اس دور کے رسائل خصوصاً نگار، مخزن، قومی زبان، ہمایوں اور ساقی کے خصوصی شمارے منظر عام پر آنے لگے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر انور سدید اظہار خیال کرتے ہیں:

"عام روش سے بچنے کے لئے حکیم صاحب نے خاص نمبروں کا سائز بڑھانا شروع کر دیا یہاں تک کہ ان کا ایک خاص نمبر گز بھر لمبا نکالا۔ سالناموں کے علاوہ "نیرنگ خیال" کی ایک اور جدّت "یک موضوعی" نمبر بھی تھے۔ اس سلسلے میں حکیم یوسف حسن نے "مصر نمبر" "افغانستان نمبر"، "ایڈیٹر نمبر"، "رام نمبر"، "فلم نمبر" "خواتین نمبر"، "مشرق نمبر"، اور "افسانہ نمبر" وغیرہ متنوّع موضوعات پر مستقل نوعیت کی اشاعتیں پیش کی۔"(۲)

"نیرنگ خیال" کی کامیابی میں نام ور شعرا اور ادیبوں کے علاوہ اہم کردار خود اس کے مدیر کا ہے۔ حکیم یوسف حسن ایک ایسے مدیر تھے جو تخلیق و تحقیق پر دسترس رکھتے تھے۔ غیر ضروری تحریروں کو شائع کرنے سے اجتناب کرتے تھے۔ کیونکہ انہیں اچھے بُرے کی تمیز تھی اور ذوقِ ادب بھی نہایت شائستہ تھا۔ حکیم یوسف حسن کی قابلیت اور ذہانت کے بارے میں ڈاکٹر تاثیر کی رائے یوں ہے:

"حکیم صاحب کہنہ مشق لکھنے والے ہیں۔ ہر صنف پر پورا دخل رکھتے ہیں۔ سیاسیات، ظرافت، افسانہ، ڈرامہ، تنقید۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔کے پورے پورے مصداق ہیں۔"(۳)

"نیرنگِ خیال" کا اوّلین "اقبال نمبر" ستمبر ۱۹۳۲ء میں شائع ہوا۔ اس نمبر کے شائع ہونے کے بعد جہاں "نیرنگِ خیال" کی شہرت ہوئی وہاں علامہ اقبال کے فن اور شخصیت کی طرف بھی زندگی کے ہر شعبے میں توجہ دی جانے لگی۔ اس نمبر کی اشاعت کے بعد اقبال شناسی کا وہ دور شروع ہوا جو ملّتِ اسلامیہ کی بیداری کا باعث بنا۔ اس خصوصی نمبر کے بارے میں ڈاکٹر انور سدید رقم طراز ہیں:

"نیرنگ خیال نے متنوّع موضوعات پر مستقل نوعیت کی جو اشاعتیں پیش کیں ان سب میں اہم ترین "اقبال نمبر" ہے جو ۱۹۳۲ء میں اقبال کی زندگی میں شائع ہوا اور اب تاریخی حیثیت رکھتا ہے۔"(۴)

نیرنگِ خیال کے مدیر حکیم یوسف حسن صاحب نے "اقبال نمبر: کے دیباچے میں اس خصوصی نمبر کی اشاعت اور اہمیت کے بارے میں یوں اظہارِ خیال کیا تھا:

"ہندوستان میں اقبال کو جاننے والوں کی تعداد کروڑوں سے متجاوز ہے لیکن اقبال کو سمجھنے والوں کی تعداد ہزاروں سے زیادہ نہ ہوگی اور یہ حال دنیا کے ہر بڑے شاعر کا ہوتا ہے لیکن اقبال نمبر کی اشاعت کے بعد توقع ہے کہ ہندوستان کا تمام تعلیم یافتہ طبقہ جو ان مضامین کو غور و فکر سے پڑھے گا اور اقبال کے پیغام کو سمجھنے لگے گا تو ان میں اس امر کی تحریک پیدا ہوگی کہ وہ اسرار خودی، رموزِ بے خودی، پیام مشرق اور جاوید نامہ کو سبقاً سبقاً پڑھے۔"(۵)

نیرنگ خیال کا "اقبال نمبر" مطبوعہ ۱۹۳۲ء دو سو چھیانوے (۲۹۶) صفحات پر مشتمل ہے۔ اس کا اداریہ مدیر نے خود تحریر کیا ہے۔ مذکورہ شمارہ دو حصّوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصّے میں وہ مضامین شامل ہیں جو اس دور کے معروف اور مستند ادیبوں نے تحریر کئے تھے۔ نیرنگِ خیال کا دوسرا حصّہ منظومات کے عنوان سے ہے جس میں اٹھارہ شعرا نے علامہ اقبال پر اپنی نظمیں لکھی ہیں۔(۶)

نیرنگِ خیال کا اقبال نمبر کسی زندہ ادیب کی شخصیت پر خصوصی شمارہ نکالنے کی پہلی کوشش تھی

مذکورہ نمبر کی اہمیت کیا ہے؟ اس کے بارے میں محمد وسیم انجم صاحب رقم طراز ہیں:

"اُردو ادب کی تاریخ میں کسی زندہ ادیب کی شخصیت پر نمبر نکالنے کی یہ پہلی کامیاب کوشش اور سعادت تھی۔۔۔۔۔۔۔ لیکن حکیم یوسف حسن نے اگر کچھ بھی نہ کیا ہوتا تو صرف ۱۹۳۲ء میں اقبال نمبر کی اشاعت ہی ایک ایسا کارنامہ ہے کہ اس کی بنا پر نیرنگِ خیال اقبالیات میں سرِ فہرست آ جاتا ہے اور یہ اعزاز بذاتِ خود بہت اہم ہے۔"(۷)

جن ادباء و شعرا نے علامہ اقبال کی شخصیت اور فن پر اظہارِ خیال کیا ہے ان کی تعداد ۴۶ ہے۔ جن میں اہم ترین مضامین منشی محمد دین فوق، چراغ حسن حسرت، قاضی عبدالغفار، صوفی غلام مصطفیٰ تبسّم، شیخ عبدالرحمن، حامد حسن قادری اور ممتاز حسن احسن کے تحریر کردہ ہیں۔ علاوہ ازیں جن شعرا نے علامہ اقبال کی شخصیت پر نظمیں تحریر کی ہیں ان میں اہم ترین نظمیں محمد دین تاثیر، احسان دانش، مجاز لکھنوی، محمد اشرف الدین یکتا، مجید ملک اور حامد علی خان کی ہیں۔ مندرجہ بالا ادیب اور شعرا نے اقبال کی شخصیت اور فن کا اعتراف جس انداز میں کیا ہے وہ حقائق پر مبنی ہے اور اس کی مثال اس عہد کے دیگر ادبی حلقوں میں نظر نہیں آتی۔ یہی مضامین آگے چل کر اقبال شناسی کے سلسلے کی ابتدائی اہم ترین کڑی ثابت ہوئے۔ کیونکہ اس کے بعد تقریباً تمام اقبال شناسوں نے براہ راست نیرنگِ خیال کے اقبال نمبر سے استفادہ کیا ہے۔

شہزادہ احمد علی خان دُرّانی نے اپنے مضمون "علامہ اقبال" میں (جو انگریزی میں تھا)اقبال کی ابتدائی زندگی کے ساتھ ساتھ ان کی شاعری کے ارتقا پر تفصیلاً معلومات فراہم کی ہیں ۔اس کے علاوہ اقبال کی فارسی شاعری کی مثالیں موقع محل کی مناسبت سے پیش کی ہیں علامہ اقبالؒ اور مولانا رومیؒ کے خیالات کی مطابقت بھی بیان کی ہے۔علامہ اقبال مسلم اُمت کو یک جا اور متحد کرنے کی شدید تمنّا رکھتے تھے اقبال کے اس خیال کو مضمون نگار نے یوں بیان کیا ہے:

''اقبال حدودِ جغرافیائی اور امتیاز رنگ و بو کو ذوقِ طلب، توحیدِ مطلق نیز مذہب اسلام کے ارتقا میں رکاوٹ پاتے ہیں اور اس بنا پر خواہش کرتے ہیں کہ تمام افراد و اقوام پر پریشان کو ایک ہی سلک میں منسلک ہونا اور تمام عالمِ اسلامی کے لئے ایک ہی قلبِ مشترک ہونا چاہیئے۔''(۸)

صوفی غلام مصطفیٰ تبسّم نے مذکورہ بالا مضمون میں علامہ اقبال کے پیغام اور اس کی نوعیت، اقبال کا کلام یعنی فن شاعری اور اقبال کی شاعری کی حیثیت اور اثرات کے بارے میں سیر حاصل گفتگو کی ہے اور ہر بات باقاعدہ ثبوت کے ساتھ بیان کی ہے۔

نیرنگِ خیال کے اقبال نمبر مطبوعہ ۱۹۳۲ء میں جہاں اقبال کی فکر اور فن کے بارے میں معلومات دی گئی ہیں وہاں ان کی ابتدائی زندگی، تعلیمی سفر ،ملازمت اور سفر انگلستان کے بارے میں بتایا گیا ہے مثال کے طور پر منشی محمد دین فوق اپنے مضمون "ڈاکٹر شیخ سر محمد اقبال" میں اُن کی پیدائش اور تعلیمی زندگی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''آپ ۱۸۷۶ء میں بمقام سیالکوٹ پیدا ہوئے۔اِس وقت آپ کی عمر ۵۶ سال کی ہے ابتدا میں اکثر مسلمان بچوں کی طرح کچھ دنوں آپ نے بھی مکتب کی ہوا کھائی ۔پھر مدرسے میں داخل ہوئے...... غرض یونیورسٹی کی آخری تعلیم کا مرحلہ بھی طے کیا اور ایک تمغہ بھی حاصل کیا۔''(۱۰)

علامہ اقبال کی تصانیف کا مقام اور مرتبہ بھی مذکورہ شمارے میں موجود ہے۔زیادہ تر کلامِ اقبال کی ادبی خوبیاں بیان کی گئی ہیں البتہ جاوید نامہ اور پیامِ مشرق پر خصوصی نوعیت کے مضامین ہیں بلکہ جاوید نامہ پر دو ادیبوں محمد اسلم جیراج پوری اور چوہدری محمد حسین نے تفصیلی مضامین تحریر کئے ہیں۔چوہدری محمد حسین جاوید نامہ کی اہمیت اور افادیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

''جاوید نامہ "دراصل "معراج نامہ" ہے اسرار و حقائقِ معراج محمدؐیہ پر کتاب لکھنے کا ایک مدّت سے حضرت علامہ کا خیال تھا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔کتاب کا آخری حصّہ "خطاب بہ جاوید" پر مشتمل ہے اس میں موجود زمانے کے نوجوانوں کو حالاتِ حاضرہ کی روشنی میں نصیحتیں کی ہیں۔''(۱۱)

''پیامِ مشرق" کی اہمیت ڈاکٹر نکلسن نے یوں بیان کی ہے:

''اگرچہ پیامِ مشرق دیوان مغرب سے بظاہر مشابہ ہے کیونکہ دونوں میں مختصر نظمیں ابواب میں مرتب ہیں اور علیحدہ علیحدہ عنوان رکھتے ہیں"۔(۱۲)

علامہ اقبال کے افکار و تصوراّت کے بارے میں متعدد مضامین "نیرنگ خیال" کے اقبال نمبر میں درج کئے گئے ہیں جو مدیر کی اقبال شناسی کے عکاّس ہیں ۔اس لئے اس شمارے کو جو ادبی مقام حاصل ہوا ہے اس میں زیادہ کردار مضامین کا بہتر انتخاب ہے جو مدیر کی اقبال شناسی کا واضح ثبوت ہے۔مثال کے طور پر حضرت ادیب اے آبادی "علامہ اقبال اور فلسفہ تصوّف کے بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہیں:

''علامہ اقبال کی شاعری اور زندگی کا سب سے بڑا لطیفہ یہ ہے کہ جہاں اُن کی شاعری اور اُن کی فلاسفی سراسر مجاہدانہ اور غیر صوفیانہ ہے۔قوم کو خودی کے نکتے بیان کرتے ہیں۔لیکن خود بے خود طرح کے انسان ہیں۔''(۱۳)

علامہ اقبالؒ کی ۵۶ سالہ زندگی (یعنی ۱۹۳۲ء تک) کا احاطہ ماہ نامہ "نیرنگ خیال" کے اقبال نمبر میں بخوبی کیا گیا ہے۔علاوہ ازیں اقبال کے اس وقت تک کے تمام افکار و خیالات بھی تفصیل سے درج کئے گئے ہیں۔اس لحاظ سے بحیثیت مجموعی اگر مذکورہ ادبی رسالہ کا جائزہ لیا جائے تو اس کی اہمیت اور افادیت کسی بھی ادبی رسالے سے کم نہیں ہے۔حکیم یوسف حسن نے اُس کام کا آغاز کیا تھا جس کی ضرورت قیامِ پاکستان کے بعد شدّت سے محسوس ہوئی اور مدیر کی دور اندیشی کا اندازہ خود بخود ہو جاتا ہے۔اس کی ترتیب اور انتخاب و اشاعت حکیم یوسف حسن کے لئے بہت بڑا امتحان تھا جس سے وہ بخوبی عہدہ برا ہوئے۔اقبال نمبر کی اشاعت

کا اعلان تقریباً اس کی طباعت سے ایک سال قبل کیا گیا تھا اور عوام نے جس دلچسپی کا اظہار کیا وہ نا قابل بیان ہے۔ اس بارے میں خود انہوں نے اس کے دیباچہ میں یوں درج کیا ہے:

"اقبال نمبر کا اعلان اس سلسلہ کی ایک کڑی تھی لیکن عوام نے اس اعلان کے بعد جس دلچسپی کا اظہار کیا وہ محتاجِ بیان نہیں۔ دفتر میں اس قسم کے خطوط بکثرت موصول ہوتے رہے ہیں جن میں اقبال نمبر کو دو یا تین ماہ کا مشترکہ نمبر بنا کر ممدوح کے شایانِ شان بنانے پر اصرار کیا جاتا تھا اس لئے ہم اپنے ناظرین کو وعدہ فردا پر ٹالتے رہے مگر پورے تفکّر اور تدبّر سے اقبال نمبر کو کامیاب بنانے میں کوشاں رہے۔"(۱۴)

"نیرنگ خیال اقبال نمبر "۱۹۳۲ کا دوسرا حصّہ اُن منظومات پر مشتمل ہے جو اس عہد کے شعرانے علامہ اقبال کی شخصیت اور فن کے اعتراف میں تحریر کیں اور علامہ کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے علامہ اقبال کی فکر اور شخصیت کا بھرپور اعتراف کیا۔ احسان دانش اپنی نظم "تصویرِ خیالی" میں علامہ اقبال کو حافظ شیرازی، سعدی شیرازی، عمر خیام، اسد اللہ غالب اور دیگر شعرا کی فکر کا مجموعہ قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں:

رموزِ حافظِ شیراز و حسانؓ
اسد اللہ خاں کا فکرِ عالی
نکاتِ درسِ سعدی، طرزِ بیدل
امیر و داغ کی نازک خیالی
جسے احسان سب کہتے ہیں اقبال
یہ ہے اس کی سرشتِ بے مثالی(۱۵)

علامہ اقبال کی عظمت کو منظوم صورت میں تقریباً اٹھارہ شعرانے خراج تحسین پیش کیا ہے لیکن احسان دانش، مجاز لکھنوی، غلام بھیک نیرنگ، مجید ملک اور کاشی پریاگی نے جو منظومات پیش کی ہیں وہ باقی شعرا کی نظموں پر حاوی نظر آتی ہیں۔ ذیل میں متذکرہ بالا شعرا کی نظموں کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

رنگِ اقبال پر میں کر چکا اظہارِ خیال
نظم بھی لکھنے پہ سب کرتے ہیں اصرار بہت
دردِ ملتّ بھی ہے اور دین کا پیغام ہے
ڈینٹے ہند کا ہے مظہر اسلام بھی ہے(۱۶)

ہے آمد مسرت اقبال تیری آمد
خوشیاں ہیں اہل دل میں عیدیں ہیں اہل فن میں
پھر تیرے دم سے ہوں گے تازہ سخن کے چرچے
پھر رونقیں رہیں گی یاروں کی انجمن میں(۱۷)

ہے پیام مشرق تجدید اسلامی خیال
قدس کا بانگ درا ہے جزوِ پیغمبر ہے تو(۱۸)

تیرا ہر ایک لفظ ہے تفسیر راز زندگی
معنی و مفہوم میں جوں بحر ناپیدا کنار(۱۹)

بحیثیت مجموعی "نیرنگ خیال اقبال نمبر" اپنی نوعیت کا بے مثال فن پارہ ہے۔ انفرادی اور اجتماعی دونوں سطحوں پر اس کی اہمیت اور افادیت مُسلّم ہے اور یہ بات بھی درست ہے کہ مذکورہ شمارے میں جن شعرا اور ادبا کی تحریریں شامل ہیں ان کی پہچان میں نیرنگ خیال کا بہت کردار ہے۔ حکیم یوسف حسن صاحب نے بہت سے ایسے شعرا اور ادیبوں کو متعارف کرایا جو اعلیٰ پایہ کے فنکار تھے لیکن حالات کی تلخیوں کے سبب گوشہ نشینی اختیار کئے ہوئے تھے۔ حکیم یوسف کی تحریک سے وہ سامنے آئے اور کامیابی کی بلندیوں کو چُھولیا۔ یہ ان کا مِلّی فریضہ تھا جو انہوں نے کامیابی سے ادا کر دیا۔ اس ضمن میں ڈاکٹر انور سدید رقم طراز لکھتے ہیں
:

"نیرنگ خیال نے ایک مخصوص نظریاتی نوعیت کے مضامین لکھنے والوں کا حلقہ پیدا کیا۔ ان میں سالک، امتیاز علی تاج، پطرس بخاری، ڈاکٹر تاثیر، ہری چند اختر بہت معروف تھے اور یہی لوگ بعد میں نیاز مندانِ لاہور کے نام سے معروف ہوئے۔۔۔۔۔ حکیم یوسف حسن سالنامے کے لئے بڑی کاوش سے مضامین لکھواتے اور ہر سال کوئی نہ کوئی مضمون ایسا ہوتا کہ نیرنگِ خیال موضوعِ بحث بن جاتا۔ نیرنگ خیال نے ادباء کو ادبی خطابات عطا کرنے کا طریقہ بھی رائج کیا۔"(۲۰)

"نیرنگ خیال کا اقبال نمبر" ایک طویل عرصے کے بعد ماہ نامہ نقوش کے مدیر محمد طفیل کی ادارت میں نومبر ۱۹۷۷ء کو دوبارہ شائع ہوا جس میں مذکورہ رسالے میں اضافہ کیا گیا۔ جس میں مختلف ادیبوں اور فنکاروں کے مضامین شامل کئے گئے۔ طبع ثانی کے مضمون نگاروں میں جدید اردو ادب کے وہ تمام ادیب شامل ہیں جن کو اردو ادب سے خاص نسبت تھی اور جنہوں نے اردو ادب اور زبان کے لئے اپنے آپ کو وقف کر رکھا تھا۔ ان میں اہم نام مولوی عبد الحق، خلیفہ عبد الحکیم، پطرس بخاری، ڈاکٹر تاثیر، ڈاکٹر یوسف حسین خان، سّید ذوالفقار علی بخاری اور پروفیسر سلیم اختر کے ہیں۔

"نیرنگ خیال اقبال نمبر" ۱۹۳۲ء کا اجمالی جائزہ لیا جائے تو اس میں وہ تمام لوازمات اور اس عہد کے تقاضے موجود ہیں جو علامہ اقبال کی شخصیت اور فن پر پورا اترتے ہیں۔ حکیم یوسف حسن صاحب نے کوئی ایسی بات ادھوری نہیں چھوڑی جس کا ذکر رسالہ مذکورہ میں موجود نہ ہو۔

"نیرنگ خیال اقبال نمبر" ۱۹۳۲ء کی اہمیت اور مقام اس لیے بھی بڑھ جاتا ہے کہ جس شخصیت کے بارے میں مستقبل میں ہزاروں کتب تحقیق و تصنیف کی جانا تھیں، اس کے لئے با قاعدہ ادارے کی تعمیر ہونا تھی، اس کا آغاز حکیم صاحب نے بہت پہلے کر دیا تھا جو ان کی بصیرت اور دور اندیشی کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ جس کا اظہار انہوں نے اپنے رسالے میں ان الفاظ میں کیا تھا:

"ایجاد ہمارا حصّہ ہے اور تقلید دوسروں کا۔"(۲۱)

عزیز الرحمن عزیز نظامی، پی ایچ ڈی ریسرچ اسکالر، وفاقی اردو یونیورسٹی، اسلام آباد

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر انور سدید، پاکستان میں ادبی رسائل کی تاریخ، اسلام آباد، اکادمی ادبیات پاکستان، ۱۹۹۲ء، ص۸۷

۲۔ ایضاً ص۸۸

۳۔ ڈاکٹر تاثیر، نثر تاثیر، لاہور، مجلسِ ترقیٔ ادب، ۱۹۷۸ء، ص۵۱۶

۴۔ ڈاکٹر انور سدید، پاکستان میں ادبی رسائل کی تاریخ، ص۸۸

۵۔ حکیم محمد یوسف حسن، مدیر، ماہ نامہ نیرنگ خیال ۱۹۳۲ اقبال نمبر، ص۳

۶۔ ایضاً ص ۲، ۳

۷۔ محمد وسیم انجم، اقبالیاتِ نیرنگ خیال، راولپنڈی، انجم پبلشرز، ۲۰۰۰ء، ص ۱۰۹

۸۔ حکیم یوسف حسن، مدیر، نیرنگ خیال اقبال نمبر، ص ۱۷۷

۹۔ صوفی غلام مصطفیٰ تبسّم، اقبال کی شاعری، مشمولہ نیرنگ خیال اقبال نمبر ۱۹۳۲ء، ص ۱۹۱

۱۰۔ نیرنگ خیال اقبال نمبر، ص ۱۶

۱۱۔ ایضاً ص ۱۶۴، ۱۴۰ ۱۲۔ ایضاً ص ۲۷۷ ۱۳۔ ایضاً ص ۱۷۱

۱۴۔ حکیم یوسف حسن، مدیر، نیرنگ خیال اقبال نمبر، دیباچہ طبع اول، ص ۳

۱۵۔ احسان دانش، تصویر خیالی (نظم)، مشمولہ نیرنگ خیال اقبال نمبر، ص ۲۷۶

۱۶۔ مجاز لکھنوی، اقبال (نظم)، مشمولہ نیرنگ خیال اقبال، ص ۲۸۱

۱۷۔ نیرنگ خیال اقبال نمبر، ص ۲۷۳

۱۸۔ ایضاً ص ۲۸۸ ۱۹۔ ایضاً ص ۲۷۷

۲۰۔ ڈاکٹر انور سدید، پاکستان میں ادبی رسائل کی تاریخ، ص ۸۷

۲۱۔ ایضاً ص ۸۹

سرشار کے ناولوں میں طوائف

عبدالرزاق

ABSTRACT

Sarshar was born in Lucknow in a Kashmiri family in 1846. He was just four years of age when his father passed away. He got his early education in Lucknow and was brought up there. He got commond over Arabic, Percian and English and attached to teaching.He served as aditer in Awdh Akhbar and started the writing of fasana e Azad here. During the last years of his life he becme translator in Ela Abad. He died in 1903. Besides Fasana e Azad Sair e Kohsar, Jam e Sarshar, Kamni and Khodai Fowjdar are his famous books. The culture of Lucknow has been presented very artistically by Sarshar. He is the founder of characterisation and humour in Urdu prose. In his novels he started a non stoping humuor. Prostitution was a strong and social supported organisation in ancient Lucknow. He first time introduced prostitutes in his novels and gained literal name. Chowk Bazar and Amin Abad were two places where prostitutes resided but whole Lucknow can be imagined as thier home as the rulers supported their cause. Sarshar is famous for humourous style writing. He wrote in verstyle manner. Eventual humour examples have been found for the first time in Sarshar writings.

ڈپٹی نذیر احمد کے قصوں کی اتفاقی اور خودرو کوشش اردو نثر میں یادرکھی جائے گی۔ تاہم اردو ناول میں ایجاد اور اختراع کے حوالے سے پہل کا کریڈٹ سرشار کے سر جاتا ہے۔ نذیر احمد کے درسی اور نصیحت آمیز قصوں (جو تخلیق اور جمالیاتی شعور کے رسمی اظہار سے مبرا تھے) اور سرشار کے فسانہء آزاد کے درمیان ایک دہائی کا وقفہ ہے۔ اس دوران کہانی یا ناول یا ان سے مشابہ یا ان سے قریب تر افسانوی رشتوں کا سراغ نہیں ملتا۔ البتہ فسانہء آزاد کی ابتدا اس سلسلے کی شروعات قرار دی جاسکتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ فسانہء آزاد نے ناول کے تشکیلی عناصر فراہم کرنے میں بہت مدد دی۔ سرشار کی یہ نادرالوجود تخلیق اودھ اخبار کے صفحات پر ایک سال تک شائع ہوتی رہی۔ بھلے سرشار کا ابتداء میں قصہ نویسی کے حوالے سے مستقل لکھنے کا ارادہ نہیں تھا لیکن لکھتے لکھتے وہ اس سلسلے میں سنجیدہ ہوتے گئے، قصہ بنتا گیا اور وہ نباہتے گئے۔ لہٰذا فسانہء آزاد کی صنفی الجھنوں اور پلاٹ کے اسقام کے حوالے سے کوئی سخت گیر تنقیدی رویہ اپنانے سے گریز ہی بہتر تھا۔ سرشار نے اپنے اس قصہ کو فسانہء آزاد کے صفحات پر ناول ہی کہا ہے۔ اس کے بعد کی تصنیفات بھی یہ شہادت دینے کو موجود ہیں کہ وہ ناول کی فنی ضروریات کو سمجھتے تھے اور ان کو برتنا بھی جانتے تھے۔ فسانہء آزاد کی فنی کمزوریاں اس کی بغیر منصوبہ بندی کے آغاز کا نتیجہ ہیں۔ بہرحال فسانہء آزاد کے پلاٹ کی کچھ فنی کوتاہیوں کو نظر انداز کرکے یہ ماننا پڑے گا کہ اس کی شہرت اور ہمہ گیری نے بعد میں آنے والوں کے لئے روایت کی شاہراہ کی نشان دہی کی اور آج کا اردو ناول فسانہء آزاد کی روایت کا تسلسل ہے۔

سرشار کو ہی سب سے پہلے لکھنو کی طوائف کو اردو ادب میں تعارف کا کریڈٹ جاتا ہے۔ اس نے قمرن اور اس کی بہن نازو کو نچلے طبقے سے لیا تھا اور ظہورن بھی جو بعد میں

ہے۔ فرق ہے تو بس یہ کہ وہ چوک میں کمرہ لے کر نہیں بیٹھی۔ راقم کی نظر میں طوائف پر لکھنے سے ناول کے توسیعی اور واقعاتی ڈھانچے میں کام کا مارجن بڑھ جاتا ہے۔ اسی سبب سے اس دور سے لے کر آج تک طوائف پر سب سے زیادہ لکھا گیا۔ طوائف کا پہلا ذکر سب سے پہلے سرشار نے کیا تھا۔ سرشار کی پہلی تصنیف میں کسی طوائف کا ذکر نہیں۔ اگر کہیں آیا ہے تو سرشار نے اس کا ذکر چلتے چلتے کیا ہے۔

فسانہء آزاد کی ہیروئین اللہ رکھی بھٹیاری یا ثریا بیگم اپنے مزاج اور خوبو سے ایک آوارہ مزاج طوائف ہی دکھتی ہے لیکن اس نے اسے ہر آزمائش پر پورا اتارا ہے۔ دوسرے ناول جامِ سرشار اور خصوصاً۔ سیر کہسار میں دو بہنوں نازو اور قمرن کی کہانی اس نے بیان کی ہے لیکن یہ ڈیرے والی طرح دار طوائفیں نہیں ہیں۔ یہی سبب ہے کہ طوائف کے کوٹھے کا سب کچا چھٹا ہمارے سامنے نہیں آتا لیکن لکھنو تو آباد ہی طوائفوں کے دم قدم سے تھا۔ نوابی لکھنو نہیں رہا تھا لیکن نیا لکھنوا بھی پورے طور تعمیر نہیں ہوا تھا۔ اس کے کھنڈروں اور باقیات سے کچھ لوگ لپٹے اس کے اچھے دنوں کو یاد کر رہے تھے۔ خواب ٹوٹ گیا تھا لیکن وہ اس کے خمار سے نکلنا نہیں چاہتے تھے۔ طوائفیں اور زنانِ بازاری اس رنگین خواب کا سب سے دل چسپ حصہ تھے۔ سو غدر کے بعد کے لکھنو سے ان کو دیس نکالا دینے کے لیے صدیاں درکار تھیں۔ سلطنتِ اودھ کا سقوط ہوا اور انگریزوں نے اسے کلکتے میں نظر بند کیا تو نواب واجد علی شاہ کے ساتھ اس کی ساری طوائفیں، متاعیاں، عزیز و اقارب اور حالی موالی اپنے لاؤ لشکر سمیت نہیں جا سکتے تھے۔ اربابِ نشاط کے ذکر کے بغیر لکھنو مکمل ہو ہی نہیں سکتا۔ ان کے توسط سے رنگینیاں اودھ کا سقوط، غدر کے ہنگامے اور انگریزی عمل داری بھی نہیں چھین سکی تھی۔ سرشار ان کی LIVE عکاسی کرتے ہیں۔

یہ حقیقت ہے کہ رسوا نے ناول کے ابتدائی خد و خال سرشار سے لئے اور یہ بھی کہ رسوا کا لکھنو کے چوک کی زندگی کو فوکس کرنے کا رویہ سرشار کے لئے کوئی نئی چیز نہیں تھا۔ اس سے پہلے سرشار جامِ سرشار، سیر کہسار اور کامنی میں یہی چیز پیش کر چکے تھے اور اس میں خام کاری بھی نہیں تھی۔ یہ اپنے رنگ ڈھنگ کا کام تھا جسے سرشار بخوبی سمجھتے تھے۔ جب کہ سرشار نے یہاں بھی اپنے اور فن کے ساتھ دل لگی ہی کی۔ وہ زندگی میں کسی کام کے لیے سنجیدہ نہیں ہوئے۔ یہی سبب ہے کہ اس کی فنی زندگی کا نصف اول بڑا کامیاب اور شان دار ہے جب کہ نصفِ آخر ناکام، بونا اور پھیپھسا نظر آتا ہے۔ سرشار نے لکھنو کے چوک کی زندگی کے صرف long shots لئے جب کہ رسوا نے اپنی زندہ اور رواں خوردبینی عکاسی کے لئے اپنا کیمرہ چوک پر فوکس کیا اور اپنی مرضی کے tight shots لئے اور ان کے چہروں کو close up میں لیا تو ان کے چہروں کی لیپا پوتی بھی کیمرے کی ننگی اور بے باک نظروں میں آ گئی لیکن یہ ماننا پڑے گا کہ اردو میں سب سے پہلے سرشار نے ہی طوئف یا طوائف کے ہم رنگ کرداروں کو اردو کے قارئین سے متعارف کروایا اور رسوا نے اسی تعارف کی اگلی منزل پر قدم رکھا اور یہی کام زیادہ فن کاری سے کیا۔

سرشار کی قمرن، نازو، ظہورن، گورا اور کسی حد تک ثریا بیگم سے قارئین رسوا سے بہت پہلے واقف ہو چکے تھے۔ قمرن کے حوالے سے اس کی دادی نے کہا:

"یہ چھوکری اصل میں ایک رئیس کی لڑکی ہے مگر اس کی ماں مری بہو تھی۔ بس زیادہ تشریح کی ضرورت نہیں ہے۔ مری بہو بڑی حسین اور قبول صوررت تھی مگر بد چلن۔"(۱)

قمرن کے کردار میں بچپنا، بھول پنا اور شرارت ہے۔ اس رنگ سے وہ پوری عمر نہیں نکل پاتی۔ اس کی اس ادا میں کچھ حصہ اس طبقے سے ہو گا جس سے وہ تعلق رکھتی تھی۔ حال آں کہ اپنے قول و فعل سے وہ طوائف نہیں دکھتی۔

"در حقیقت قمرن کے کردار کی جان ہی یہ امر ہے کہ وہ بیسوائیت کا رنگ اختیار کرتے ہوئے بھی بیسوا نہیں۔"(۲)

چوک قحبہ گری اور نسائیت کی نیلام گاہ تھا اور لکھنو کا بہت معمولی حصہ تھا لیکن سرشار کے لئے پورا لکھنو ہی چوک برابر تھا۔ اس نے گلی کوچوں سے ان کرداروں کو لیا اور انھیں قارئین سے اچانک سامنے کیا۔ سرشار کے ہاں ہمیں اس بات کا شدت سے احساس ہوتا ہے کہ اس نے اپنے ناول مزاح کے نقطہء نظر سے

لکھے۔ اس کے پہلے ناول فسانہ ء آزاد سے لے کر اس کی وفات تک سوائے پی کہاں کے، اس کی ساری تصنیفات میں مزاح کی لہر کہیں رکتی نہیں۔ اگر کہیں وہ سنجیدہ ہو بھی جائیں تو عبارت کی رنگینی اور اسلوب کی روانی اور شگفتگی اس کمی کا احساس نہیں ہونے دیتی۔

ہادی رسوا کا ناول امراؤ جان ادا مارچ ۱۸۹۹ء میں مکمل ہوا اور اسی سال منظر عام پر آیا۔(۳) یہ ایک مکمل ناول ہے اور عصری شعور اور فنی نقطہ نظر سے ایک معجزے سے کم نہیں۔ نذیر احمد کے تمثیلی قصے اور سرشار کا فسانہ ء آزاد منظرِ عام پر آ چکے تھے۔ اب ناول کا فن بالغ ہو چکا تھا۔ رسوا نے وہ غلطیاں نہیں کیں جو پہلی ایجاد کے تکنیکی نقائص کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ رسوا نے طوائف کے کوٹھے کی تہذیبی زندگی کے مناظر پہلی دفعہ لکھنوی رنگ و روغن ملے اردو ادب میں پیش کیے۔ طوائف لکھنو کی سماجی زندگی کا کوئی انوکھا اور چونکا والا پہلو نہیں تھی۔ اس نے جب اس کے کوٹھے اور اس کی نجی زندگی پر خوردبینی نظر ڈالی تو اچانک لکھنے والوں کو طوائف کے کوٹھے کی طرف جانے والی ایک ایسی روشن پگڈنڈی کا سراغ ملا جو اچانک اور غیر متوقع طور پر سامنے آ گئی ہو۔ یہ ادب میں بڑا انوکھا، اچھوتا اور چونکانے والا موضوع تھا۔ سرشار نے اسی طوائف پر لکھا تھا لیکن اس نے اسے دور سے دیکھا تھا۔ یہی سبب ہے کہ سرشار کے بعد اس موضوع پر پردہ پڑا رہا۔ ادیبوں نے اس موضوع کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا۔ رسوا کے ناول امراؤ جان ادا کے شائع ہوتے ہی اردو ادب کے قارئین کو ایک نیا اور اچھوتا موضوع ہاتھ آیا اور اس موضوع پر بے دھڑک لکھا گیا۔

جدید اثرات اور ادبی تحریکوں نے اس موضوع کو بہت وسعت دی۔ ناول کی آمد اور اچانک مقبولیت نے تمام لکھنے والوں کو متاثر کیا۔ نواب سید محمد آزاد کا نوابی دربار ۱۸۷۸ء میں چھپا جس میں لکھنو کے فاقہ مست نوابوں کا خاکہ اُڑایا گیا تھا۔ یہ اور بات کہ کچھ لوگ سر بہ سر مکالماتی ہونے کے سبب اسے ڈرامہ ہی قرار دینے پر اصرار کرتے ہیں۔ ناول کی بڑھتی ہوئی مقبولیت نے مولانا حالی جیسے غزل گو سے ۱۸۷۴ء میں مجالس النساء لکھوائی۔ عبد الحلیم شرر نے اسی زمانے میں اردو ناول ــ"دل چسپ" کی ابتداء کی جس کا پہلا حصہ "پیام یار" میں ۱۸۸۵ء میں شائع ہوا۔ ۴؎ تاہم اس نے شہرت تاریخی ناول لکھنے سے کمائی۔ وہ اردو میں تاریخی ناول لکھنے کے بانی ہیں۔ بے خود دہلوی بھی بہ حیثیت غزل گو شہرت رکھتے تھے۔ اس نے ۱۸۹۹ء میں اپنا ناول ننگ و ناموس کے نام سے لکھا۔ محمد علی طبیب نے متعدد ناول لکھے جن میں زیادہ شہرت "عبرت ـ" کو ملی۔ شاد عظیم آبادی کا صوت الخیال، آغا شاعر قزلباش کے ناول ہیرے کی کنی، ناہید، ارمان اور نقلی تاج دار، عباس حسین ہوش کے ناول نادر جہاں اور ربط ضبط اور قاری سرفراز حسین کا شاہدِ رعنا ناول کے سلسلے کی توسیعی کڑیاں ہیں۔

انیسویں صدی کے اختتام پر اردو ناول کا فنی ڈھانچہ بڑی حد تک مکمل ہو چکا تھا اور سرشار سے جس کام کی ابتداء ہوئی تھی، رسوا کے امراؤ جان ادا تک اس کی بڑی حد تک تکمیل ہو گئی تھی اور بہ حیثیت صنفِ نثر لکھنے والوں کے لئے ناول اب بدیس کی چیز نہیں رہا تھا۔ بیسویں صدی کے آغاز پر ناول کے زیر بچوں میں سے مختصر افسانہ کے ابتدائی تجربے ہونے تک ناول خاصا بالغ ہو چکا تھا۔

"کس قدر افسوس کی بات ہے کہ فنِ ناول کی آرائشِ خم و کاکل کے بعد سرشار بہت کچھ بھول گئے۔ اس کا فن عین اس وقت گہنا گیا جب ناول کی مقبولیت کا بدرِ کامل نصف النہار پر چمک رہا تھا۔ اس کی فنی زندگی کا نصفِ آخر کسی بھی تخلیقی کارنامے سے خالی ہے لیکن تب تک وہ شہرت و ناموری کے سارے تمغے اپنے نام کر چکے تھے اور اردو ناول کے موجدوں میں اپنا نام سب سے بلند کر چکے تھے۔"(۵)

سرشار اپنی فنی زندگی کے نصفِ اول کے بعد نصفِ آخر کا یہ زوال ہمیں چونکا دیتا ہے۔ اس کی سرشاری اور مئے خواری نے اسے زوال اور بالآخر موت کے منہ میں گھسیٹ لیا۔ ایک نامور اور صاحبِ طرز ادیب کا یہ انجام ہمیں اداس کر دیتا ہے۔ اردو میں یہ حال کم ہی کسی ادیب کا ہوا ہے۔ لیکن اس کے اس زوال کی وجوہات پر سب محققین کا اتفاق ہے کہ موضوعات اور اپنے کام کے پس منظر میں سرشار تہی دست ہو چکے تھے۔ اسی سبب سے اس کے ہاتھ سے آخری دور میں کوئی ڈھنگ کا کام نہیں ہو سکا۔

عبد الرزاق، پی ایچ ڈی سکالر، شعبہ ء اردو، پشاور یونیورسٹی

حوالہ جات

۱۔ رتن ناتھ سرشار، پنڈت، سیر کہسار، لکھنو، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۲ء، ص ۱۲۲

۲۔ لطیف حسین ادیب، ڈاکٹر، سرشار کی ناول نگاری، کل پاکستان انجمنِ ترقی اردو کراچی، ۱۹۶۱ء، ص ۲۴۹

۳۔ ظہیر فتح پوری، ڈاکٹر، رسوا کی ناول نگاری، حروف، راول پنڈی، ۱۹۷۰ء، ص ۱۷

۴۔ عبدالحلیم شرر، گذشتہ لکھنو، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۴۷۴

۵۔ عبدالرزاق، قصہ نگاری اور سرشار کا فنی شعور، (غیر مطبوعہ مقالہ ایم فل)، قرطبہ یونیورسٹی ڈیرہ اسماعیل خان، ۲۰۱۰ء۔ ۲۰۱۱ء، ص ۴۰

علوم ترجمہ بطور نصابی مضمون

ڈاکٹر سلمان علی

نقیب احمد جان

ABSTRACT

Translation remained the utmost need of every time and every nation. Those who gave importance to translation and practiced it in their lives for the welfare of the forthcoming nation; History proved them as the leading ones. Only through translation it becomes possible to bring treasures of knowledge to one's language. That's why Translation Studies as a taught course and curriculum genre is practiced in this regard in developed countries for the last several decades and as a result the same nations went a long way in the field of knowledge and technology. This paper include a brief introduction to translation studies as a taught course and its practice.

جن اقوام نے ترجمہ کی اہمیت کا اندازہ کیا ہے اور اس کے لیے ٹھوس بنیادوں پر عملی اقدامات کیے ہیں انہوں نے نہایت تیزی اور سرعت سے ترقی کی منزلیں طے کی ہیں۔ گزرے ادوار میں بھی اگر ہم قوموں کے عروج وزوال کی تاریخ پر نظر ڈالتے ہیں تو ترقی یافتہ اقوام کی ترقی اور عروج میں ترجمہ کی کار فرمائی نظر آتی ہے اور دورِ حاضر میں بھی اگر ہم غور کریں تو جن اقوام نے ترجمہ کے کام کو سنجیدگی سے لیا ہے انہوں نے ترقی کی ہے۔ سب سے پہلے عربوں نے منظم طور پر ترجمے کا کام کیا اور عربوں کا عروج کسی سے پوشیدہ نہیں۔ بغداد کے بڑے بڑے دار التر جمے بڑے منظم انداز میں دنیا کے علوم وفنون کو عربی زبان میں منتقل کرتے رہے اور اس کے نتیجے میں نئے نئے علوم متعارف ہوتے رہے۔ یونانی اور عبرانی زبانوں میں موجود علوم کے ذخائر قلیل مدت میں عربی میں منتقل ہو گئے۔ پھر اندلس کا دور آتا ہے اسپین میں بھی مسلمانوں نے بڑے بڑے کتب خانے اور دار التر جمے قائم کیے جہاں پر ہر قسم کے علوم عربی زبان میں میسر آسکتے تھے۔ سقوطِ غرناطہ کے بعد علم کے یہ ذخائر اہلِ یورپ کے ہاتھ لگے اور انہوں نے بھی اس کی اہمیت اور قدر وقیمت کو محسوس کیا، سو اپنی زبانوں میں ان کے تراجم کا کام زور و شور سے شروع کیا۔ اگرچہ سقوطِ غرناطہ کے وقت بہت سا علمی اثاثہ ضائع ہو گیا تھا تاہم جو بچا کھچا ذخیرہ تھا وہ بھی یورپ کو اندھیروں سے نکالنے اور تیز رفتار ترقی کے قابل بنانے کے لیے کافی ثابت ہوا۔ اقوامِ مغرب کی یہ ترقی اسی علمی اثاثے کو اپنی زبانوں میں منتقل کرنے کے باعث ہی ممکن ہو سکی۔ اور پھر اس عمل نے اہلِ یورپ کو یہ باور کرانے میں بھی اہم کردار ادا کیا کہ اقوام کی ترقی کے لیے ترجمہ ایک تیز رفتار اور ناگزیر ذریعہ ہے ڈاکٹر عطش درانی یونیسکو کے ایک رپورٹ کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

" یونیسکو کے نزدیک اکیسویں صدی میں صرف وہی قوم آگے بڑھ کر زندہ رہ سکے گی جو وسیع پیمانے پر دار التر جمے قائم کرے گی، کسی ایک زبان پر انحصار ختم کر دے گی اور اپنے ہاں ہر دوسرے پڑھے لکھے شخص کو ترجمے کی تربیت فراہم کرے گی۔"(۱)

اس سے بہت پہلے مشہور جرمن شاعر اور فلاسفر گوئٹے نے اس حقیقت کا ادراک کیا تھا کہ "جملہ امورِ عالم میں جو سرگرمیاں سب سے زیادہ اہمیت اور قدر وقیمت کی حامل ہیں ان میں ایک ترجمہ بھی ہے۔" ان حقائق کو پیشِ نظر رکھ کر اہلِ یورپ اور اہلِ امریکہ نے بڑے بڑے دار التر جمے قائم کیے۔ بڑے بڑے مترجمین ان اقوام میں پیدا ہوئے ہیں۔ اور یہاں ترجمے کے کام کو بڑی قدر ومنزلت کی نگاہ سے دیکھا جانے لگا۔ ترجمے کے کام کو منظم اور مربوط اور ہمہ گیر بنیادوں پر استوار کرنے کے لیے اقوامِ مغرب نے اس کو ایک تدریسی یا نصابی مضمون کا درجہ دے رکھا ہے اور اس کو ٹرانسلیشن سٹڈیز یا ٹرانسلیٹالوجی کے نام سے یاد

کرتے ہیں۔ بلکہ آج کل تو اس کو تدریسی یا نصابی مضمون کی سطح سے اٹھا کر ایک الگ سائنس کا درجہ دیا جا رہا ہے۔ ترجمے کے کام کو علومِ ترجمہ یا ٹرانسلیشن سٹڈیز کی سطح پر لانے کا سہرا جیمس ہولمز کے سر جاتا ہے جنہوں نے ایمسٹرڈیم کی ایک کانفرنس میں پہلی دفعہ ترجمہ کے کام کو ٹرانسلیشن سٹڈیز کے نام سے یاد کیا۔ جیمس ہولمز کے حوالے سے ساندرا برمن اور کیتھرائن پورٹر اپنی کتاب A companion to Translation Studies کے تعارفی نوٹ میں لکھتی ہیں:

(The term Translation Studies was first proposed in 1972 by the poet and translato r James Holmes."(2"

سائبر انسائیکلوپیڈیا وکیپیڈیا پر ٹرانسلیشن سٹڈیز کے حوالے سے یہ الفاظ موجود ہیں :

Translation studies is an academic interdiscipline dealing with the systematic study of the theory, description and application of translation, interpreting, and localization. As an interdiscipline, translation studies borrows much from the various fields of study that support translation. These include comparative literature, .computer science, history, linguistics, philology, philosophy, semiotics, and terminology

The term translation studies was coined by the Amsterdam-based American scholar James S Holmes in his paper "The name and nature of translation studies", which is considered a foundational statement for the (discipline. In English, writers occasionally use the term translatology to refer to translation studies." (3

۱۹۷۸ء میں Andere Lefevere نے ٹرانسلیشن سٹڈیز کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا کہ:

The new field concerned itself with the problems raised by the production and description of translations." "
((4

اس طرح ٹرانسلیشن اسٹڈیز کو ایک کورس کا درجہ دیا گیا۔ جس طرح دوسرے سائینسی علوم میں مفروضہ قائم کیا جاتا ہے اور پھر اس کے نہی و اثبات کے لیے تجربات کیے جاتے ہیں اور مطالعہ کیا جاتا ہے اسی طرح تراجم سے پیدا ہونے والے مفروضوں اور پھر ان مفروضوں کے نہی و اثبات کو ثابت کرنے کے لیے تجربات و مطالعے کے عمل کو ٹرانسلیشن اسٹڈیز یا ٹرانسلیٹالوجی کا نام دیا گیا جسے ہم اردو میں علومِ ترجمہ کہہ سکتے ہیں۔ پھر جلد ہی سوسن باسنٹ Susan bassnett نے مزید واضح کر دیا کہ:

Not merely a minor branch of comparative literary studies, nor yet a specific area of linguistics, but a vastly " complex field with many far-reaching ramifications. .... though there was no way to foresee in 1980 the (great range of questions that translation studies would address." (5

ٹرانسلیشن سٹڈیز نہ صرف ادبیات کی ایک شاخ ہے اور نہ ہی وہ لسانیات کا ایک ذیلی شعبہ بلکہ یہ کئی ذیلی شاخوں پر مشتمل ایک وسیع شعبہ ہے۔ انہوں نے سچ کہا تھا کہ ۱۹۸۰ء میں یہ پیشین گوئی تو نہیں کی جا سکتی کہ ٹرانسلیشن سٹڈیز کتنے معمے حل کر سکے گی۔ اگرچہ ابتدا میں ٹرانسلیشن سٹڈیز نے لسانیات سے بہت کچھ لیا ہے لیکن ٹرانسلیشن سٹڈیز کے ماہرین کا خیال ہے کہ بہت جلد یہ علم اس مقام پر ہو گا کہ اس کے پیدا کردہ مفروضات کے جوابات دینا علمِ لسانیات کے بس میں نہیں ہو گا۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ علمِ ترجمہ لسانیات کی ایک ذیلی شاخ نہیں بلکہ علوم کا ایک الگ شعبہ ہے۔

یہ امر سب پر واضح ہے اور اس حقیقت کو سب تسلیم کرتے ہیں کہ ترجمہ ایک انتہائی مشکل اور مشقت طلب کام ہے۔ اکثر اہلِ علم اس کو فن کا درجہ دیتے ہیں۔ مثلاً رشید امجد مظفر علی سید کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"ترجمہ ایک فن ہے اور جملہ فنون کی طرح اس فن میں بھی کمال اور بے کمالی کے ہزاروں مدارج موجود ہیں۔"(۶)

جس طرح جملہ فنون میں میں کمال اور بے کمالی کے ہزار ہا درجے ہیں اسی طرح فنِ ترجمہ میں بھی یہ درجات موجود ہیں اور یہ مترجم کی مشقت، ریاض اور صلاحیتوں پر منحصر ہے کہ وہ اپنے فن کو کس قدر نکھار سکا ہے یا اس کو کمال کے کس درجے پر پہنچا چکا ہے۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی بھی اس کو فن مانتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ترجمہ کوئی الگ "صنف" نہیں البتہ اسے ایک "فن" کی حیثیت ضرور حاصل ہے۔"(۷)

رفیع الدین ہاشمی صاحب کا یہ بیان چونکہ اصنافِ ادب کے ضمن میں آیا ہے اس لیے وہ کہتے ہیں کہ اگرچہ یہ ادب کے مروجہ اصناف میں سے کوئی صنف نہیں، پھر بھی وہ اس کو ایک فن مانتے ہیں اور انہیں شاید یہ بھی احساس ہو گا کہ وہ جس کو فن کہہ رہے ہیں کس قدر اہمیت کا حامل فن ہے اور مستقبلِ قریب میں یہ فن کہاں سے کہاں پہنچنے والا ہے اور اس میں کس درجے کے ماہرینِ فن پیدا ہونے والے ہیں۔ اس فن کی افادیت و اہمیت سے کسی کو انکار نہیں اور وہ بھی جو اس کا اقرار نہیں کر رہے ہیں بہت جلد ان کو بھی اپنے خیالات تبدیل کر کے اس فن کی اہمیت اور قدر و قیمت کا اقرار کرنا ہو گا۔ دارالعلوم دیوبند کے مدرس مولانا اشتیاق احمد بھی ترجمے کو فن مانتے ہوئے اس کی اہمیت کے بارے میں فرماتے ہیں:

" ترجمہ مستقل ایک فن ہے، مختلف شعبہ ہائے زندگی میں اس کی ضرورت واہمیت مسلم ہے، تراجم کی مختلف اصناف میں مذہبی تراجم سب سے زیادہ اہمیت کے حامل ہیں؛ اس لیے کہ ایک سروے کے مطابق دنیا بھر کے من جملہ تراجم کی خدمات میں نصف سے زائد خدمات مذہبی تراجم پر مشتمل ہیں۔(۸)

عابد علی عابد تو اس فن کی اہمیت اور قدر و قیمت اس درجے تک محسوس کرتے ہیں کہ وہ لکھتے ہیں:

" ترجمہ ایک نہایت مشکل فن ہے۔ میرا بس چلے تو اس کو فنونِ لطیفہ میں شامل کروں۔"(۹)

ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہمارے دانش ور اور اہلِ علم تو ترجمہ کو ایک فن کا درجہ دیتے ہیں بلکہ اس کو فنونِ لطیفہ میں شامل کرنے کی سفارش کرتے ہیں لیکن ہمارے اربابِ بست و کشاد کو اس طرف توجہ دینے کی توفیق نہیں ہو پاتی، بلکہ اکثر تو اس کو کارِ لاحاصل کہتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ترجمہ سے اصل کی روح مر جاتی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ ترجمہ بہر حال ترجمہ ہوتا ہے ہو بہو اصل کی طرح ہونا یا اس سے بہتر ہونا ممکن ہی نہیں لیکن اس کا مقصد یہ نہیں کہ ترجمہ اصل جیسا ہونا ممکن نہیں تو اس کو سرے سے خیر باد ہی کہہ دیا جائے، اس کی اہمیت اور افادیت کو نظر انداز کر کے اس کو کارِ لاحاصل کہہ کر یک قلم اس کو مسترد کیا جائے۔ اگر فن پارہ ہو بہ ہو ترجمہ کی شکل میں جلوہ گر نہ بھی ہو پھر بھی اس کی تفہیم میں اس سے بہت مدد ملتی ہے اور اس کے مندرجات کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ اس کو اگر زیرک قاری میسر آجائے تو وہ نہ صرف اس ترجمہ کی خامیوں اور کوتاہیوں کو دور کر سکتا ہے بلکہ اس کے اندر کے موجود پیغام کو وہ ایک بازگشت کی صورت میں تخلیقِ مکرر کے طور پر قارئین کے سامنے پیش کر سکتا ہے۔ ہزار کوتاہیوں کے باوجود ترجمہ کے کردار کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اور کوتاہیوں اور کمزوریوں کی نشان دہی کے بعد یہ ہمارا فرض بنتا ہے کہ ہم ان کوتاہیوں اور کمزوریوں کو دور کرنے کے لیے ٹھوس اقدامات کریں جس طرح دنیا کی دیگر ترقی یافتہ اقوام نے کی ہیں۔

ایسا تب ہی ممکن ہو سکے گا جب ہم ترجمہ کے کام کو کارِ لاحاصل سمجھنا چھوڑ دیں۔ سنجیدگی سے اسے توجہ دیں اور دیگر ترقی یافتہ اقوام کی طرح اس کو جامعات کی سطح پر ایک تدریسی مضمون کا درجہ دے دیں۔ اس طرح تراجم میں موجود خامیوں کا تدارک بھی ہو سکے گا۔ اور آئندہ ہونے والے تراجم کا معیار بلند تر ہو گا۔

آج دنیا کی تمام ترقی یافتہ ممالک میں بڑے بڑے دار الترجمے قائم ہیں، مشینی ترجمے کا انتظام موجود ہے لیکن انہوں نے اس پر قناعت نہیں کی ہے بلکہ جامعات کی سطح پر علمِ ترجمہ کو تدریسی مضمون کے طور پر پڑھایا جاتا ہے۔ اس میدان میں مزید تحقیق زور و شور سے جاری ہے اور اپنے تراجم کے معیار کو بہتر سے بہتر بنانے کی ایک دوڑ لگی ہوئی ہے۔ اگر دنیا کی تمام ایسے اداروں کے نام گنوائے جائے جہاں ترجمہ بہ طورِ تدریسی مضمون پڑھایا جاتا ہے تو یہ مقالہ بہت لمبا ہو جائے گا۔ یہاں میں صرف جرمنی کے ہائیڈل برگ یونی ورسٹی کے شعبہ؟ علم ترجمہ و ترجمانی Institute of Translation and Interpretation, University of Heidelberg ہی کا ذکر کروں گا۔ ہائیڈل برگ یونی ورسٹی کے شعبہ علمِ ترجمہ و ترجمانی میں اس وقت چار ڈگری پروگرام ہیں۔ یعنی:

- بی اے، ٹرانسلیشن سٹڈیز
- بی اے، ٹرانسلیشن سٹڈیز فار انفارمیشن ٹیکنالوجیز۔(صرف انگلش)
- ایم اے، ٹرانسلیشن سٹڈیز
- ایم اے، کانفرنس انٹرپریٹنگ(۱۰)

ان ڈگری پروگراموں کے علاوہ اس ادارے کے مختلف زبانوں کے حوالے سے مختلف ذیلی شعبہ جات ہیں یعنی:

- انگلش ڈپارٹمنٹ
- فرنچ ڈپارٹمنٹ
- اٹالین ڈپارٹمنٹ
- جاپانیز ڈپارٹمنٹ
- پرتگیزڈپارٹمنٹ
- رشین ڈپارٹمنٹ
- اسپینش ڈپارٹمنٹ
- کراس کیروکلم ڈپارٹمنٹ (Cross Curriculum Department(11

ہائیڈل برگ یونی ورسٹی کے پریس آفیسر ڈاکٹر مائیکل شوارز Dr. Michael Schwarz کے ایک پریس ریلیز کے مطابق ہائیر ایجوکیشن کے وزیر نے ہائیڈل برگ یونی ورسٹی کے شعبہ علم ترجمہ وترجمانی کو ایک پروفیشنل کالج Fachhochshule کا حصہ بنانے کی سفارش کی تھی، پھر اس کی اس سفارش پر ہائیر ایجوکیشن کی جانب سے بہت زیادہ غور خوض کیا گیا اور ٹھوس وجوہات کی بنا پر اس ادارہ کو جوں کا توں ہائیڈل برگ یونی ورسٹی کا حصہ رہنے دیا گیا۔ چیدہ چیدہ وجوہات حسبِ ذیل ہیں :

•An up to date and representative study of the University of Mainz, supported by the European Union, demonstrates that there is substantial demand for interpreters working in to and from German with University level qualification .

•The study also shows that the Heidelberg's Institute of Translation and Interpretation is Europe's foremost institution in the education of university-level interpreters. A survey involving 550 such interpreters working in the EU revealed that 15 Percent had their diploma or degree from Heidelberg University…..........

•The high percentage of foreign students (25.25%) and large proportion of women students (87.88%) gives the institute a very special significance. (12(

پریس ریلیز سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ان لوگوں کی نظر میں ترجمہ کی کس قدر اہمیت ہے۔ یہ سال ۲۰۰۰ء کی بات ہے۔ اب تو مزید اس ادارے کی اہمیت اور قدر وقیمت میں اضافہ ہوا ہے۔ پریس ریلیز میں یہ بھی بتایا گیا ہے کہ ادارے کو اپنی جگہ پر ہائیڈل برگ یونی ورسٹی کے ساتھ رہنے دینے کا مقصد یہ بھی نہیں کہ ادارہ جیسا ہے ویسا ہی رہنے دیا جائے بلکہ ہائیر ایجوکیشن کی وزارت نے اس ادارے کو مزید فعال اور کار آمد بنانے کے لیے کوششیں جاری رکھنے کا عندیہ دیا۔ وزارت نے ایک مخصوص کمیشن بنانے کی سفارش بھی کی جو کہ ہائیر ایجوکیشن، کاروباری دنیا، مترجموں اور ترجمانوں کی پیشہ ورانہ تنظیموں کی باہمی مشاورت اور

خدمات کے ذریعے اس ادارے کو مزید فعال بنانے کے لیے جہد و عمل کا سلسلہ جاری رکھے گا۔ اس پریس ریلیز ہی کو سامنے رکھ کر اس نتیجے پر پہنچنا مشکل نہیں کہ جرمنی میں ترجمہ کے کام کو کس قدر اہمیت دی جاتی ہے اور جرمن حکومت کتنی سنجیدگی سے اس پر غور و خوض کرتی ہے، اس کو بہتر سے بہتر اور فعال سے فعال تر بنانے کی کوششوں میں لگی ہوئی ہے۔ یعنی جس طرح دنیا کی دیگر حکومتوں کی طرح جرمن حکومت ترجمہ اور ترجمانی کے کام کو قدر کی نگاہ سے دیکھتی ہے، سنجیدگی سے اس کے لیے ٹھوس اقدامات کر رہی ہے اور پہلے سے اس کو یہاں پر تدریسی مضمون کا درجہ حاصل ہے اس طرح ہماری حکومت کو بھی اس حوالے سے غور و خوض کی ضرورت ہے۔ ہائیر ایجوکیشن کمیشن پاکستان کو چاہیے کہ ترجیحی بنیادوں پر ترجمہ کے حوالے سے سوچیں اور اس کے لیے ملک کے طول و عرض میں پھیلی ہوئی جامعات میں اداروں اور ڈپارٹمنٹس کے قیام کے لیے عملی کوششیں کریں۔

پاکستان میں ترجمہ اور مترجموں کی جتنی ضرورت ہے شاید ہی کسی دوسرے ملک یا قوم میں ہو کیونکہ پاکستان ایک ایسا ملک ہے کہ اس کے چاروں صوبوں کی الگ الگ زبانیں ہیں۔ دوسری اقوام تو بعد کی بات ہے سب سے پہلے تو پاکستانی زبانوں کے باہم تراجم کا انتظام لازمی ہے، قومی زبان اور صوبائی زبانوں کے درمیان مضبوط پل بنانے کی ضرورت ہے اس طرح پاکستان کی ایک زبان میں تخلیق ہونے والے فن پارے کو پورے پاکستان تک پہنچانے کا عمل ممکن ہو سکے گا۔ بہ صورت دیگر خیبر پختون خوا میں تخلیق ہونے والے لٹریچر سے سندھی مستفید نہیں ہو سکیں گے اور پنجاب میں تخلیق ہونے والے فن پاروں کی تفہیم بلوچستان میں ممکن نہ ہو سکے گی۔ اس حوالے سے دیکھیں تو ہمارے ملک کے اگر ہر ایک نہیں تو ہر صوبے کے دو تین بڑی جامعات میں علوم ترجمہ کے ادارے کھولنا لازمی ہیں جو کہ قومی اور صوبائی زبانوں کے باہم تراجم کے ساتھ ساتھ بین الاقوامی زبانوں کے تراجم کا اہتمام کرتے رہیں۔ علومِ ترجمہ بہ طورِ تدریسی مضمون پڑھاتے رہیں اور سند یافتہ مترجمین پیدا ہو سکیں۔ ترجمہ کے میدان میں درپیش مسائل کا حل ڈھونڈھنے کے لیے اقدامات کرے اور ترجمہ کے میدان میں مسلسل تحقیق و تدریس کا سلسلہ جاری رکھے۔ تدریسی مضمون کے طور پر علوم ترجمہ پڑھانے کے گونا گوں فوائد ہو سکتے ہیں جن میں سے چیدہ چیدہ حسبِ ذیل ہیں :

- اس طرح ہمارے ساتھ تربیت یافتہ مترجموں کی ایک کھیپ آجائے گی۔
- جامعات کی سطح پر علمِ ترجمہ کے ادارے ہوں گے تو اس میں تحقیق کا عمل بھی ہو گا۔ سو ترجمہ کے لیے ٹھوس و مضبوط بنیادیں اور راہنما اصول وضع کیے جا سکیں گے۔
- اب تک جتنے فن پاروں کے تراجم ہوئے ہیں اور ان کو کمزور سمجھا جاتا رہا ہے، ان پر نظر ثانی کا انتظام ممکن ہو سکے گا۔
- آئندہ کے لیے جو تراجم ہوں گے وہ ترجمہ کے اصول و قواعد کو سامنے رکھ کر کیے جائیں گے اور اب تک تراجم میں جو خامیاں اور کوتاہیاں موجود رہی ہیں ان سے آنے والے تراجم کو پاک کیا جا سکے گا۔
- دنیا کی دیگر زبانوں کے ساتھ ہماری قومی زبان کا ایک مضبوط و مربوط رابطہ قائم ہو جائے گا۔
- دنیا میں ہونے والی تیز رفتار ترقی اور اس کے نتیجے میں تخلیق ہونے والے لٹریچر کو جلد از جلد اور صحیح خطوط پر اپنی زبان میں منتقل کرنے کا انتظام ممکن ہو سکے گا۔
- ادارے کی صورت میں یہ فیصلہ کرنے میں بھی آسانی اور سہولت رہے گی کہ عظیم تر ملکی، قومی، فنی، علمی و ادبی مفاد کے لیے کون سے فن پارے کا ترجمہ ہونا چاہیے اور کس کو چھوڑ دینا چاہیے کیونکہ آج تک ہمارے سارے تراجم ہمارے مترجمین کی اپنی ذاتی پسند اور انتخاب منحصر ہیں۔
- آج سائنس اور ٹیکنالوجی کا دور ہے اور دنیا کی ساری اقوام ٹیکنالوجی میں ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی دوڑ میں ہیں ترقی یافتہ اقوام نے مشینی ترجمے کا بھی اپنی زبانوں کے لیے اہتمام کیا ہوا ہے اور دن رات اس کو بہتر سے بہتر بنانے کے دھن میں لگی ہوئی ہیں۔ اگر ہمارے جامعات میں بھی علمِ ترجمہ ایک تدریسی مضمون کا درجہ حاصل کر لیتا ہے تو سائنس و ٹیکنالوجی کے شعبہ جات کے ساتھ باہمی مشاورت و تعاون سے مشینی ترجمہ کے میدان میں ہمارے لیے بھی ترقی اور پیش رفت ممکن ہو سکے گی۔

ترجمہ کی روز افزوں اہمیت اور افادیت کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اس مقالہ کے ذریعے حکومتِ پاکستان، ہائیر ایجوکیشن کمیشن پاکستان اور جامعات کے اربابِ بست و کشاد سے علمِ ترجمہ کو بہ طورِ تدریسی مضمون متعارف کرانے اور جامعات میں اس کے اجراء کی سفارش کی جاتی ہے۔

پروفیسر ڈاکٹر سلمان علی، صدر شعبہ اردو، جامعہ پشاور
نقیب احمد جان، پی ایچ ڈی ریسرچ اسکالر شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر عطش درانی، اردو میں ترجمہ کاری کی تربیت، مشمولہ: فنِ ترجمہ کاری، مرتبہ: ڈاکٹر صوبیہ سلیم، محمد صفدر رشید، مطبوعہ: ادارہء فروغِ قومی زبان اسلام آباد ۲۰۱۲ء، ص ۲۰۷

.2 Berman, Sandra/ Porter, Catherine, A companion to Translation Studies, John Viley & Sons Ltd, USA/UK, 2014,P.2

.3 https://en.wikipedia.org/wiki/Translation_studies Dated: 10.12.2015 , 2:48 PM.

.4 Berman, Sandra/ Porter, Catherine, A companion to Translation Studies, John Viley & Sons Ltd, USA/UK, 2014,P.2

.5 Berman, Sandra/ Porter, Catherine, A companion to Translation Studies, John Viley & Sons Ltd, USA/UK, 2014,P.2

۶۔ رشید امجد، پروفیسر، فن ترجمہ کے اصولی مباحث، مشمولہ: روداد سیمینار اردو زبان میں ترجمے کے مسائل، مرتبہ: اعجاز راہی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص ۴۴

۷۔ ہاشمی، رفیع الدین، ڈاکٹر، اصنافِ اردو، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۸ء ص ۱۹۰

۸۔ مولانا اشتیاق احمد، عربی تفسیروں کے اردو ترجمے، مشمولہ ماہنامہ دارالعلوم شمارہ ۴ جلد ۹۵، جمادی الاولیٰ، بمطابق اپریل ۲۰۱۱ء

۹۔ نوید، گوہر رحمان، سرحد میں ترجمہ نگاری، ایک اجمالی جائزہ، مشمولہ: ماہنامہ اخبارِ اردو، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، اکتوبر ۲۰۰۸ء، ص ۱۶

.10 www.uni-heidelberg.de/fakultacten/neuphil/iask/sued/index.html , 09-12-2015, 04:04PM

.11 www.uni-heidelberg.de/fakultacten/neuphil/iask/sued/index.html , 09-12-2015, 04:04PM

.12 Shwarz, Michael, Dr., Press Release, university of Heidelberg & Ministrrum fur wissensdiaft, forschung und kust, April 12, 2000.

محسن احسان کی غزل میں مجازی محبوب کا تذکرہ

انتل ضیاء

ABSTRACT

Mohsin Ahsan poetry is consisting greater diversity. His versatile mind and thoughts influence our feelings. Mohsin Ehsan was great name in the field of Urdu Ghazal (Sonnets) and was known by his unique tone of serious and meaningful phrases. Like most of the poets Mohsin Ehsan was also inspired by his love and the .plesant smell of Virtual Love was feeled in his poetry

شاعری ایک فن لطیف ہے جس کے ذریعے احساسات وکیفیات کا اظہار اور ترجمانی ممکن ہوتی ہے۔ شاعری میں اپنے عہد اور معاشرتی رویوں کی عکاسی ایک تسلسل کے ساتھ رواں دواں ہوتی ہے متقدمین بعد میں آنے والے شعراء کے لیے نمونہ بن جاتے ہیں لیکن نیا عہد اور نیا ماحول بھی شاعری کی جہت متعین کرتا ہے عام طور پر خیال کو شاعری کے لیے بنیادی جز تصور کیا جاتا ہے کیونکہ خیال ہی الفاظ کا جامہ پہن کر صفحہ قرطاس پر نمودار ہوتا ہے۔ ڈاکٹر عنوان چشتی شاعری کی تعریف کچھ ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

"شاعری جمالیاتی تجربے کی بنیادی خصوصیت کا پر آہنگ لسانی اظہار ہے۔ جس میں فکری معنویت بھی شامل ہے۔ اس لیے فن سے مسرت کے ذریعے بصیرت حاصل ہوتی ہے۔"(۱)

ای سی اسٹڈمن کہتے ہیں۔

" شعر ایک متوازن اور تخیٔلی زبان ہے جو مذاق، اختراع، خیالات، جذبات اور بطون انسانی کو ظاہر کرتی ہے(ای سی اسٹڈمن، نیچر اینڈ ایلمنٹ آف پویٹری)۔"(۲)

شاعری بھی مختلف ہئیتوں اور صورتوں میں نمو پذیر ہوتی رہی ہے جس میں غزل، قصیدہ، مثنوی، شہر آشوب، مرثیہ، نظم، پابند، آزاد نظم، نثری نظم اور نظم معٰری شامل ہے ان تمام صورتوں کو مختلف ادوار میں عروج و زوال کے مرحلے طے کرنے پڑے لیکن ان تمام اصناف میں جو صنف زیادہ مقبول رہی وہ غزل ہے۔ غزل اردو ادب میں فارسی کے توسط سے آئی اور فارس میں یہ خزانہ عربی قصیدہ کی تشبیب کی بدولت شامل ہوا علامہ شبلی نے اس بارے میں لکھا ہے۔

"قصیدے کی ابتدا میں عشقیہ اشعار کہنے کا دستور تھا اس حصّے کو الگ کر لیا تو غزل بن گئی گویا قصیدے کے درخت سے ایک قلم الگ لگالی۔"(۳)

غزل عربی لفظ ہے اس کے کئی معنی ہیں اس کا ایک مشتق مغازلہ بھی ہے جس کے معنی عورتوں سے باتیں کرنا ہے۔ غزل میں عام طور پر عاشقانہ لب و لہجہ اختیار کیا جاتا رہا اور اس میں عشق و محبت، گل و بلبل، لیلیٰ و مجنوں کے موضوعات کو پذیرائی ملتی رہی۔ غزل ہمارے ہاں فارسی سے آئی اور اس میں پرانی تہذیب کی نمائندگی کی گئی اردو میں بھی غزل کی انہی روایتی مضامین کی پیروی کی گئی غزل کے لیے ایران کی سب سے بڑی دین تصوف ہے جس نے خدا کو محبوب کا درجہ دیا ایرانی تصوف میں اسلامی اور غیر اسلامی دونوں عناصر موجود تھے دنیا کی بے ثباتی قناعت اور توکل جیسے مثبت اثرات کے ساتھ ساتھ ترک دنیا اور تقدیر پرستی کے مضامین میں متصوفانہ خیالات بھی بیان ہوتے رہے۔ اس طرح کے مجہول تصوف کی وجہ سے معاشرہ بے عملی اور انحطاط کا شکار ہو جاتا ہے چنانچہ غزل کے عروج کا دور بھی وہ دور ہے جس میں بے عملی اور فارغ البالی عروج پر تھی۔ غزل نے بھی وقت کے ساتھ ساتھ زمانی سفر کیا لیکن چونکہ غزل ایک کلاسیکی صنفِ سخن ہے تو اس نے وقت کی تبدیلی کو بہت آہستہ آہستہ اور دھیمے انداز میں اپنے اندر جذب کیا۔ اردو سے پہلے برصغیر میں حکمرانوں کی سرکاری زبان فارسی تھی اس لیے اردو

بھی فارسی کے نقوش پر اپنی عمارت قائم کرتی چلی گئی اور فارسی میں موجود ہر قسم کے اچھے بُرے مضامین کو اپناتی چلی گئی اور یوں یہ سلسلہ اردو زبان کی روایت میں شامل ہوتا رہا۔ عشق و عاشقی، گل و بلبل، شمع و پروانہ، وصل و فراق کے مضامین فارسی سے اردو میں آئے ان کے علاوہ امرد پرستی کے مضامین بھی اردو شعراء نے اپنی شاعری میں بیان کئے یہ مضامین آج بھی ہماری غزل میں مختلف صورتوں میں موجود ہیں عشق و محبت، رند و محتسب، شراب و شباب اور گل و بلبل کا ذکر اگرچہ اس زور و شور سے غزل کا محور نہیں رہا جیسا کہ پُرانی غزل میں تھا لیکن پھر بھی کسی نہ کسی حوالے سے غزل میں یہ رنگ موجود ہے۔ مضامین کے ساتھ ساتھ زبان و آہنگ اور لہجہ میں بھی وقتاً فوقتاً تبدیلیاں رونما ہوتی گئی ہماری جدید غزل میں تشبیہات واستعارے، تلمیحات و لفظیات وقت اور معاشرتی حالات کی بدولت تبدیل ہوتے گئے چونکہ ادب زندگی کا نمائندہ ہوتا ہے اس لیے غزل میں بھی جدید زندگی کی عکاسی کچھ نئی اور کچھ پُرانی روایات کو ساتھ لے کر سفر طے کرتی رہی۔

محسن احسان نے بھی انہی عوامل کے زیر اثر شاعری کا آغاز کیا انھوں نے ۱۹۴۷ء میں احمد ندیم قاسمی کے زیر صدارت اپنی پہلی غزل سُنائی جو ترقی پسند خیالات کی عکاس تھی جس نے محسن احسان کو ادبی حلقوں میں روشناس کرایا۔ محسن احسان ایک باشعور اور زیرک انسان کی طرح اپنے ارد گرد کے حالات کا مطالعہ اور مشاہدہ کرتے ہیں اور پھر اسے اپنی شاعری کے ذریعے لفظوں کا جامہ پہناتے ہیں۔ محسن احسان نے اپنے عہد کے تجربات اور حالات کو شدت سے محسوس کیا، مزاج کے اعتبار سے وہ ترقی پسند ہیں لیکن غزل میں روایت کی پاسداری بھی کرتے ہیں بقول مسعود ہاشمی

"محسن احسان کی شاعری محسن احسان کی طرح خوبصورت اور دلربا ہے۔"(۴)

محسن احسان اردو غزل گو شعراء میں ایک معتبر نام ہیں، غزل کے میدان میں وہ اپنے منفرد لہجے کے سبب پہچانا جاتا ہے یہ لہجہ دھیما، سنجیدہ اور بامعنی ہے۔ ان کی غزل روایت و جدیدت کے حسن سے منور ہے۔ انھوں نے اپنی ۷۵ سالہ زندگی میں اردو ادب کو شاعری کا قیمتی سرمایہ دیا انکا پہلا مجموعہ کلام ناتمام ۱۹۸۰ء میں شائع ہوا، دوسرا ناگزیر ۱۹۸۸ء میں، ناشنیدہ ۱۹۹۱ء میں، نارسیدہ ۱۹۹۴ء میں جبکہ نعتیہ مجموعہ اجملؐ و اکملؐ ۱۹۹۷ء میں اشاعت کے مرحلے سے گزرے، ۱۹۹۷ء میں قومی و ملی نغموں پر مشتمل مجموعہ مٹی کی مہکار چھپا اُن کا تازہ مجموعہ کلام سخن سخن مہتاب کے نام سے ۲۰۰۵ء میں طبع ہوا۔ محسن احسان کی غزل کے توانا حوالے ہمیں ان کی مختلف کتابوں میں نظر آتے ہیں، ناتمام غزل کے حوالے سے ان کی پہلی اور کامیاب کاوش تھی جس میں ان کی غزل کی جہتیں کھل کر اور واضح انداز میں سامنے آتی ہیں اور پھر آنے والی کتابوں میں یہ حوالے پختہ تر اور مائل بہ ارتقا نظر آتے ہیں۔ محسن احسان کی غزل بنیادی طور پر ترقی پسندانہ رجحان کی حامل ہے، ان کی غزل میں معاشرے کے دکھوں کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے جب سماج میں محبت، ایثار، ہمدردی، مساوات و وفاداری جیسی اجناس کی قلت ہو جاتی ہے اور ہر طرف نفسا نفسی اور خود غرضی کا سیلاب امڈ تا ہوا نظر آتا ہے تو محسن احسان ایک حساس شاعر کی صورت میں ان کیفیات کا بیان کرتے ہیں اور یوں سماجی حقیقت نگاری کا مظاہرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

میری آنکھوں میں ہیں گر آنسو گہر دیکھے گا کون

اس زمانے میں ہیں سب پتھر نظر دیکھے گا کون

(۵)

سائے کی امید تھی تاریکیاں پھیلا گیا

جو شجر پھوٹا زمیں سے بیج ہی کو کھا گیا

(۶)

سر پہ تیغ بے اماں ہاتھوں میں پیالہ زہر کا

کس طرح ہونٹوں پہ لائوں حال اپنے شہر کا

(۷)

جدید غزل میں محبت کی ارضی کیفیت ملتی ہے اور یہ ارضی محبوب ہمیں مومن اور حسرت کے ہاں واضح نظر آتا ہے محسن احسان نے بھی مجازی عشق اور ارضی محبوب کا بیان کیا۔

محسن کی غزل کی تشکیل میں زندگی کے تجربات، مشاہدات اور حوادث و مصائب سے پیدا ہونے والا احساس اساسی کردار ادا کرتا ہے۔ جس طرح زندگی خوشی اور غم دونوں سے مل کر ارتقائی مرحلے طے کرتی ہے محسن احسان نے بھی زندگی کے گرم و سرد کی ترجمانی کی ہے۔ محسن احسان نے غم جاناں اور غم دوراں دونوں کا بیان کیا ہے، انھوں نے انسان کے کرب کو محسوس کیا ہے، انھوں نے اس صدی کے خوف زدہ انسان کو پیش کیا جو بے یقینی، ذہنی خلفشار کا شکار ہے، جسے کل کا اعتبار نہیں۔ ایسی کیفیت میں حساس آدمی زندگی کے اذیت انگیز تجربات سے گزرنے کے بعد سراپا کرب بن جاتا ہے، شدت احساس کا مارا انسان شدتِ الم کے ہولناک بیابانوں کی خاک چھاننے لگتا ہے، اس کی امیدوں پر یاس کے سائے چھا جاتے ہیں، اس کی قیامت خیز آہ اس کے ہونٹوں پر آکر دم توڑ دیتی ہے، وہ سوچتا ہے کہ یہ غم کی سیاہ رات کب ختم ہوگئی، کب اس کے مقدر کا ستارہ چمکے گا اور کب صبح کی حسین کرنیں ان کے اندھیرے گھر میں روشنی کریں گی۔ محسن احسان کی زندگی میں اس کے ذات کے حوالے سے غم کا عنصر کم نظر آتا ہے۔ اُن کی شاعری میں ایک آئیڈیل محبوب کا تصور بھی سامنے آتا ہے جو ایک تصوراتی محبوب ہے اور جس کی طلب اسے تڑپائے رکھتی ہے، اس سے نارسائی کا غم اسے بے چین رکھتا ہے اس پری رخ کے انتظار میں اس نے زندگی کی کئی بیش بہا گھڑیاں گزار دیں۔

میں ایک عمر سے بے نام کشمکش میں ہوں

جو دسترس میں نہیں وہ مری نگاہ میں ہے

(۸)

محسن احسان کے ہاں مجازی عشق کے حوالے اور مضامین ملتے ہیں، وہ زیادہ تر سیراب اور شاداب حوالے ہیں کیونکہ ان کو اپنے محبوب سے قربت حاصل رہی، وہ مجازی محبت میں بھی ایک مہذب اور متوازن نظریہ رکھتے ہیں۔ یونیورسٹی کے زمانے میں اُن کو اپنی مجازی محبوبہ کا جسمانی قرب شادی کی صورت میں حاصل ہوتا ہے۔ لیکن اگر دیکھا جائے تو محسن احسان کی شاعری اُن کے میٹرک کے زمانے سے شروع ہوتی ہے اور ہر انسان کی طرح ان کے دل میں بھی ایک ایسا محبوب ہوگا جس کے ہجر و وصال کی خوشی اور غم کا اسے احساس ہوتا ہے، یہ محبوب اُن کا تصوراتی محبوب بھی ہو سکتا ہے جو آگے جا کر انھیں ثروت کی شکل میں ملتا ہے، اس لیے ان کی شاعری میں کامیاب محبت کے آثار ملتے ہیں۔ انھوں نے محبت کو مختلف حوالوں سے پیش کیا ہے اُن کی شاعری کو پڑھتے وقت کبھی کبھی یہ احساس ہوتا ہے کہ انھیں بھی محبت میں محبوب کے ظلم و ستم سے دوچار ہونا پڑا جیسا کہ کہتے ہیں۔

وہ سمایا ہے تری ہر رگ و پے میں محسن

تُو بھلانا بھی جو چاہے تو وہ یاد آئے گا

(۹)

محسن احسان کے ہاں بھی محبوب کی بے وفائی اور بے التفاتی کا گلہ نظر آتا ہے۔ بظاہر تو محسن احسان ایک کامیاب محبت سے سرشار نظر آتے ہیں، لیکن ہر انسان کے دل میں کچھ نامکمل خواہشات ہوتی ہیں، بہت سی ایسی باتیں ہوتی ہیں جنہیں انسان خود اپنی ذات سے بھی چھپانے کی کوشش کرتا ہے اور محسن احسان کی اولین شاعری میں بھی کچھ ایسے نمونے ملتے ہیں جن سے ان کی محبت میں یاس کا احساس ہوتا ہے۔

وہ مل گیا کہ جدائی کا جس کی رنج نہ تھا

جدا جو ہو گیا کس طرح بھول جائوں اسے

(۱۰)

ان اشعار کے تیور سے محسوس ہو رہا ہے کہ یاسیت وافسردگی سے فرار کا راستہ نہیں ڈھونڈا جا رہا بلکہ تائسف کے لمحات کو بھلا دینا، کسی کی رسوائی کے سامان پیدا نہ کرنے کا ایک حیلہ ہے۔ محبت میں یاس وغم والم کا احساس ان کی شاعری میں روایت کا اثر بھی دکھائی دیتا ہے کیونکہ محسن احسان جیسا قرینے کا شاعر اردو شاعری کی پرانی ڈگر کو یکسر نظر انداز نہیں کر سکتا۔ محسن احسان کی شاعری میں ہجر وفراق کے بارے میں ان کا اپنا خیال کچھ یوں ہے۔

"انسان زندگی کے مختلف مراحل میں مختلف کیفیات سے دوچار ہوتا ہے کبھی ہمیں کوئی شخص بہت پسند آتا ہے ہم اسکی قربت کے طلبگار ہوتے ہیں مگر اس کا حصول اس صورت میں ناممکن ہوتا ہے، جدائی کی بھی دو قسمیں ہیں کہ کبھی جسمانی ہجر سے دوچار ہونا پڑتا ہے، تو کبھی ذہنی اور فکری ہم آہنگی کی کمی کے باعث نظریاتی دوری بھی اپنے محبوب سے دوری کے جذبے کا احساس پیدا کرتی ہے جسکا اظہار مختلف موقعوں پر شاعری میں کارفرما نظر آتا ہے۔"(۱۱)

مگر یہ حوالے بہت خال خال ہیں نااُمیدی محبوب سے دوری کا احساس محسن احسان کی شاعری میں شاذ اور کم کم بصارت سے مزاحم ہوتا ہے۔ مجازی محبوب سے وصل کی بنا پر اُن کے ہاں رقیب کا روایتی تصور کبھی ابھر کر سامنے نہیں آتا، محسن کا محبوب بھی محسن کے عشق میں مبتلا ہے اس لیے ان کی شاعری میں ہجر وفراق کے مضامین مجازی محبوب کے حوالے سے کم ہیں اُن کے ہاں محبوب کے حسن وزیبائش کا بیان نہایت پُر لطف انداز میں پایا جاتا ہے۔

اس آنکھ میں ہیں عجب سحر کاریاں مت پوچھ
اگر جھکے تو حیا ہے اگر اُٹھے تو شراب

(۱۱)

محسن احسان کی نظر محبت کے سبزہ زار میں متلاشی تھی، ایک سانولے مہتاب کی اور جب وہ موہنی صورت ان کے سامنے آتی ہے تو وہ اس کی چشم وضع دار میں کھو جاتے ہیں اور محبوب کی حشر سامانیوں اور جلوہ فشانیوں میں مسرور ہو جاتے ہیں۔ محبوب کے فسوں کار حسن کی کشش محسن احسان کو اپنے تمام دکھ درد بھلا کر دنیا ومافیا سے بے خبر کر کے حسن کی وادیوں میں لے جاتی ہے، جہاں محبوب کی عشوہ طرازیاں عاشق کے جذبہ عشق کو بھڑکاتی ہیں، اس کے باوجود محسن احسان کے ہاں حسن وعشق کی کہانی بڑے سادہ انداز میں بیان ہوئی ہے۔

اب تک در و دیوار سے خوشبو نہیں جاتی
اک رات یہ محسن مرے گھر کون رہا ہے

(۱۲)

جب عاشق ومعشوق ایک دوسرے کے ہمسفر اور ہمراز بن جاتے ہیں تو پھر نودمیدہ جذبے اُن ناشنیدہ حرفوں کی زبان میں گفتگو کرتے ہیں کہ انھیں طالب ومطلوب کے سوا کوئی نہیں سمجھ سکتا۔

نودمیدہ جذبوں میں ناشنیدہ حرفوں میں
عشق نے سجائی ہے حسن کی خوش اسلوبی

(۱۳)

محسن احسان بھی ہر شاعر کی طرح حسن پرست ہے، وہ اپنے محبوب کے حسن کو دیکھتے ہیں، اس کے کردار کے حسن کو محسوس کرتے ہیں کیونکہ ان کا محبوب ظاہری خدوخال کی نسبت باطنی شخصیت کے حوالے سے زیادہ حسین اور جاذب ہے اور اس کی یہ ادا محسن احسان کو بھا گئی ہے۔ محسن احسان اپنے محبوب کی گفتار کا پرستار ہے تو اس کی مستانہ چال پر فریفتہ۔

سانولے رنگ کی اک موہنی صورت محسن
ڈس گئی اپنے تکلم کی ادا سے مجھ کو

(۱۵)

ہر گرہ دل کی کھلی غنچہ ءنورس کی طرح

وہ مہک آئی ترے بند قبا سے مجھ کو

(۱٦)

قطب نما کی طرح ایک سمت رُخ رکھا

ہم اِک نگار کی خاطر خراب ایسے ہوئے

(۱۷)

محسن احسان نے محبت کے جذبے کے بیان میں محبت کے جسمانی لمس کا بیان بھی کیا، اگرچہ یہ بیان بہت واضح اور بکثرت نہیں لیکن ان کی شاعری میں ایسے نمونے کا پایا جانا ان کے ایک فکری زاویہ کو منعکس کرنا ہے، اس لیے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اُس کا بھرپور بدن دیکھ کے اس سوچ میں ہوں

یہ گھٹا برسے گی، لیکن یہ کہاں برسے گی

(۱۸)

کیا قیامت خیز تھی اس اوّلین قربت کی آنچ

خود بخود کھلتا ہوا بند قبا دیکھا گیا

(۱۹)

محبت میں جسمانی لمس کا احساس محسن احسان کی شاعری میں تنزل اور پستی کا باعث نہیں بنتا بلکہ وہ اس آگ کو جذباتی تطہیر کا ذریعہ بناتے ہیں اور اسے ایک قدر میں تبدیل کر دیتے ہیں اور ایک حوالے سے یہ جذبہ ایک توانا احساس اور معیاری انداز میں ان کی شاعری میں جگہ پاتا ہے۔ عاشق کے لیے محبوب کے وصل کا روح افزا لمحہ دنیا کی ہر نعمت سے بڑھ کر ہوتا ہے اور اسکی جدائی ناقابل قبول۔ فراق کے لمحوں میں وصل کی یاد شاعر کی آنکھوں سے آنسوئوں کی جھڑیوں کی صورت رواں ہوتی ہے، محبوب کو بھول جانا شاعر کے لیے ناممکن اور جان لیوا ہوتا ہے، اس لیے ہجر کا دکھ ان کے اشعار میں تڑپ کی صورت نمودار ہوتا ہے۔

بحیثیت مجموعی محسن احسان کے ہاں رومانی شاعری روایتی معنوں میں کم ہے اور محبوب مجازی کے حوالے سے جو اشعار ملتے ہیں ان میں عشق کی سرشاری اور کامرانی کا احساس ملتا ہے۔

انتل ضیاء، لیکچرار جامعہ شہید بینظیر بھٹو برائے خواتین

حوالہ جات

۱۔ عنوان چشتی، ڈاکٹر، اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت، تخلیق مرکز لاہور، ص ۱۳،

۲۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اردو شاعری کا فنی ارتقاء، گنج شکر پریس لاہور، ۲۰۰۳، ص ۱۰

۳۔ شبلی نعمانی، شعر العجم، معارف اعظم گڑھ، جلد پنجم ۱۹۲۱ء، ص ۳۳،

۴۔ خالد احمد، مدیر اعلیٰ، ماہنامہ بیاض لاہور جلد ۱۱ شمارہ ۹، ستمبر ۲۰۰۲ء، ص ۱۰۹

۵۔ محسن احسان، ناتمام، دچاپڑے کوہاٹ روڈ پشاور، ۱۹۹۳ء، ص ۵۱ ٦۔ ایضاً، ص ۸۷

۷۔ ایضاً، ناگزیر، بزم علم و فن اسلام آباد، باردوم ۱۹۹۷ء، ص ۸۷

۸۔ ایضاً، ناتمام، دچاپڑے کوہاٹ روڈ پشاور، ۱۹۹۳ء ص ۱۰۵

۹۔ ایضاً، ص ۳۵

۱۰۔ محسن احسان، سخن سخن مہتاب، ایڈورٹائزنگ سروسز پشاور، ۲۰۰۵ء ص ۴۷

۱۱۔ محسن احسان انٹرویو از راقم، بمقام حیات آباد عزیز کالج، ۱۴ جولائی ۲۰۰۶، بوقت ۱۱ بجے

۱۲۔ محسن احسان، ناگزیر، بزم علم و فن اسلام آباد باردوم ۱۹۹۷ء، ص ۱۳۰

۱۳۔ ایضاً، ناتمام، دچاپڑے کوہاٹ روڈ پشاور، بارسوم ۱۹۹۳ء ص ۶۰

۱۴۔ ایضاً، نارسیدہ، سنڈیکیٹ آف رائٹرز پاکستان، نومبر ۱۹۹۷ء، ص ۵۲

۱۵۔ ایضاً، ناتمام، دچاپڑے کوہاٹ روڈ پشاور، بارسوم ۱۹۹۳ء، ص ۵۳

۱۶۔ محسن احسان، ناتمام، دچاپڑے کوہاٹ روڈ پشاور، بارسوم ۱۹۹۳ء، ص ۵۳

۱۷۔ ایضاً، ناشنیدہ، الحمد پبلی کیشنز لاہور۔ جولائی ۱۹۹۳ء، ۱۶۸ ۱۸۔ ایضاً، ص ۱۹۸

۱۹۔ ایضاً، سخن سخن مہتاب، ایڈورٹائزنگ سروسز پشاور، اکتوبر ۲۰۰۵ء ص ۱۲۶

رحمانؒ بابا اور غالبؔ کا فکری اشتراک (تحقیقی جائزہ)

فضل کبیر
ڈاکٹر اظہار اللہ اظہار

ABSTRACT

The study of literature reveals the fact that the elevated thoughts of literary writers are different because of their individuality in representing aesthetic and didactic values. Similarly in different parts of the world human problems regarding social, political and economical injustice might be different but human nature is the same. Thus there is a distinguished feature that plays the role of cementing force in binding the classical writers with one another and that is human nature. In all of the genres poetry is the one that is ruled by human passion, emotions and feelings. This connectivity can be seen in ideological and creative similarities between the legendry writers Ghalib and Rahman Baba of Urdu and Pashto respectively. The research paper .further elaborates the given idea

عالمی سطح پر انسانی جذبات، احساسات اور خیالات بڑی حد تک مماثل اور مشابہہ ہیں کیونکہ ان سب کا مرکز اور محور حضرت آدمؑ اور حواؑ ہے۔ تہذیب تمدن کی تبدیلی کے سفر میں اُن کے اندر وسعت اور توسیع کے امکانات پیدا کیے یہی وجہ ہے کہ خوشی غمی میں انسان کا ردعمل یکساں ہوتا ہے۔ بقول فارغ بخاری اور رضا ہمدانی:

"جس طرح ہر ملک کے پانی کا ذائقہ، دھوپ کا رنگ، پرندوں کی بولیاں ایک جیسی ہوتی ہیں اسی طرح مشرق و مغرب کے عشق و محبت کی خوش بوُمیں بھی کوئی فرق نہیں اور وہ فنکار جو "میرا پیغام محبت ہے جہاں تک پہنچے" کے داعی ہیں وہ شیکسپیئر ہو، سقراط ہو، ٹیگور ہو، ناظم حکمت ہو، لینن ہو، ماؤ ہو، رومی ہو، غالبؔ ہو، اقبال ہو، وارث شاہ ہو، بابا فرید ہو، سچل سرمست ہو یا رحمان بابا، اُن کے اپنے اپنے لہجے میں ایک ہی نغمے کی گونج سنائی دیتی ہے۔ ایک ہی درد کی لہریں محسوس ہوتی ہیں ایک ہی آواز کا زیر و بم نظر آتا ہے اس لئے کہ سچائی کے ان تمام سوتوں کا منبع ایک ہے راستی کے اس جذبے کا خاندان ایک ہے ذات ایک ہے خون ایک ہے احساس ایک ہے اور وہ آفاقی سوچ ہے عالمگیر سوچ ہے انسانی سوچ ہے۔"(۱)

عام انسانی سطح سے ذرا اُوپر جہاں سے تخلیقی سفر شروع ہوتا ہے وہاں پر بھی مماثلتوں کی ایک دنیا نظر آتی ہے جس سے ایک طرف تخلیقی یکسانیت کا اظہار ہوتا ہے تو دوسری جانب یہ ایک احساس بھی اُجاگر ہوتا ہے کہ انداز بیان کی تبدیلی ہر طرف نظر آتی ہے ورنہ دنیا میں کوئی بات نئی بات نہیں ہے۔

یہاں یہ سوال ضرور اٹھتا ہے کہ اگر فطرت اور فطرت کے حوالے یا انسانی احساسات و جذبات کا مقصد وحید اپنے آپ کو دہرانا ہے تو زندگی کے تسلسل کا جواز کیا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ انسان کا مرکزی تصور جن حوالوں سے عبارت ہے وہ ضرور اپنی جگہ پر قائم رہتے ہیں لیکن اس کے ارد گرد نئے تصورات اور خیالات کا ایک نیا جہاں ہر لحہ تقلید کے عمل سے دوچار ہوتا ہے۔ چونکہ موضوع اردو اور پشتو کے دو کلاسیکل اور کلاسک شعراء (غالب اور رحمان بابا) کی شاعری میں موجود مماثلتیں ہیں تو یہاں یہ سوال اور زیادہ شدت کے ساتھ سامنے آتا ہے کہ ان دو نابغہ ہائے روزگار کے کلام میں قدم قدم پر مطابقتوں کے عکس اور سائے کیوں نظر آتے ہیں جبکہ غالب پشتو شاعری سے بالکل نابلد تھا اور رحمان زمانی اعتبار سے تقدم ضرور رکھتے ہیں۔

دوران مطالعہ ادب کا قاری یہ ضرور سوچتا ہے کہ مضامین کے علاوہ اسالیب کی سطح پر یک رنگی آخر کس ذیل میں آتی ہیں۔ یہ توارد ہے؟ ترجمہ ہے؟ یا کوئی تیسرا حوالہ۔ اس سوال کا جواب آسان نہیں۔ کیونکہ آخری سچائی تک پہنچنے کے راستے میں بڑے دشوار گزار مرحلے ہیں۔ اگر مضامین کی حد تک اس عمل کو توارد قرار دیا جائے تو اسالیب کی سطح پر ان لفظیات، تشبیہات اور استعارات کے ساتھ کیا کیا جاسکتا ہے جو توارد کے فلسفے کو جھٹلاتے ہیں لہٰذا تحقیق کی نگاہ ایک نئے افق تک منتقل ہونا ضروری سمجھتی ہے۔ ان دو شعراء کے فیض و اکتساب کے اصل ماخذات موجود ہیں۔ یقیناً وہ ماخذ فارسی شاعری ہے کہ قدیم نمائندہ شعراء موجود ہوں گے جن کا مطالعہ رحمان بابا اور غالب دونوں نے کیا اور اپنے ماحول کے مطابق انہیں جذب کر کے ان کی بازآفرینی کے لیے آمادہ ہوئے۔ یہاں یہ نکتہ بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ مذکورہ شعراء خصوصاً آخر الذکر شاعر کے زمانے میں پرانے مضامین کو نئے انداز میں برتنے کا رواج عام تھا اور ان میں نئے پہلوئوں سے اضافہ تخلیق کار کا مطمح نظر ہوا کرتا تھا۔ اور ان کی تخلیقی ریاضت کا مرکز و محور بھی۔ پائمال مضامین میں نئی بات کرنا ایک شاعر کی بہت بڑی خوبی سمجھی جاتی تھی۔ اس روایت کے پیش نظر بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ مذکورہ ہر دو متقابل شعراء عبدالرحمان بابا اور مرزا اسداللہ خان کی تخلیقی سرشاری میں بات میں نئے پہلو کے پیدا کرنے کے احساس نے کئی ایک مماثلتوں کو جنم دیا۔ مرکزی بحث شروع ہونے سے پہلے دونوں شعراء کے متعلق اہل نقد و نظر کی آراء پیش کیے جاتے ہیں۔

آل احمد سرور غالب کے متعلق لکھتے ہیں:

"غالب نہ فلسفی تھے نہ صوفی۔ اُن کا سارا فلسفہ اور تصوف اُن کی فکرِ رُوشن کی کرشمہ سازی ہے۔"(۲)

شوکت سبزواری "فلسفہ کلام غالب" میں لکھتے ہیں۔

"غالب نے فطرت اور کائنات کے مطالعہ کے بعد اپنے نظریات قائم کیے تھے۔"(۳)

محمود علی صدیقی اپنے ایک مضمون میں یوں رقم طراز ہیں۔

"غالب بلاشبہ ایک بڑا شاعر ہے اُس نے اپنے دور کی آشوب ناکی کو اپنے تجربہ کا حصہ بنالیا اور اس خوبصورتی کے ساتھ کہ وہ اپنے عہد کے نباض بن گئے۔"(۴)

فارغ بخاری اپنے کتاب "رحمان بابا منظوم اُردو ترجمہ" میں رحمان بابا کی عظمت کو یوں پیش کرتے ہیں

"اُنہوں نے پشتو غزل کو ایک ایسی کیفیت سے روشناس کرایا جسے الفاظ کی قید میں لانا ممکن نہیں بلکہ اُسے صرف محسوس کیا جاسکتا ہے۔"(۵)

الفنسٹن (دی کنگڈم آف کابل) لکھتے ہیں۔

"سب سے زیادہ ہر دل عزیز شاعر عبدالرحمان ہے جس کی تخلیقات ایسی غزلوں پر مشتمل ہے جو بالکل ایرانیوں کی طرح ہیں۔"(۶)

پیر محمد کاکڑ لکھتے ہیں۔

"رحمان شاعری میں لسان الغیب ہے اس کے شعر کا مثل کسی انسان کا شعر نہیں ہو سکتا۔"(۷)

پروفیسر عبدالمجید افغانی دیوان رحمان بابا کے دیباچہ میں لکھتے ہیں۔

" رحمان بابا کی شاعری معمولی انسانی جذبات کا اظہار نہیں ہے نہ یہ محض جوانی کی ترنگ ہے بلکہ اُن کی بیاض دُکھے دل کے ٹکڑے ہیں یا خونِ جگر کے قطرے ہیں جو صفحہء قرطاس پر بکھرے ہوئے ہیں اس میں ہر خیال کے آدمی کی دلچسپی کے لئے سامان موجود ہے اور ہر ناسور کے لئے اس میں الماس کے ریزے پائے جاتے ہیں۔"(۸)

عبدالرحمان بے نوا رحمان بابا کی شاعری پر یوں لب کُشائی کرتے ہیں۔

"رحمان بابا کے اشعار کی ایک بڑی رمزیت یہ ہے کہ اُن کے مطالب ہر ذوق کی پذیرائی کرتے ہیں اور ہر ایک کی تنہائی کے ساتھی ہیں۔"(۹)

شمس کاکڑ نے رحمان بابا کو یوں خراجِ تحسین پیش کیا ہے۔

"رحمان بابا کو پشتو غزل میں حافظ شیرازی کا مقام حاصل ہے پوری پشتون آبادی اُن کے کلام کی حافظ اور پرستار ہے۔"(۱۰)

رحمان بابا اور غالب کی شاعری کے موضوعات میں اشتراکِ مضامیں کا عمل اور تخلیقی مماثلتیں حیرت کا باعث نہیں کیونکہ زندگی اپنے آپ کو اور اپنے موضوعات کو دُہراتی ہے اور یہ کہ انسان کے تصورات اور احساسات کی دنیا دوسرے انسان کی دنیا سے اختلافات رکھنے کے باوجود بڑی حد تک مماثلت رکھتی ہے جو بسا اوقات تخلیقی اذہان کو بھی اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے۔ پرانے مضامین میں نئے پہلو پیدا کرنا قدیم شعراء کے ہاں با قاعدہ ہنر سمجھا جاتا تھا۔ اس لیے مضامین کی یگانگت کے آثار کا کئی ایک مقامات پہ نمایاں ہونا تعجب کا باعث نہیں لیکن اس سلسلے میں اُس فضا یا اُس پس منظر کو قطعاً نظر انداز کرنا غیر دانشمندانہ عمل ہو گا جو غالب اور رحمان بابا دونوں کی شعری تربیت کی باعث بنتی رہی۔

ان دو کلاسیکل شعراء کے یہاں یک رنگی کی کہانی بہت طویل ہے جسے حرف بہ حرف قلم بند کرنا طوالت پر منتج ہو سکتا ہے۔ اس لیے اس موڑ پر چند بنیادی مماثلتوں کو بطور مثال اجاگر کیا جاتا ہے۔ تاکہ تجزیاتی تقابل موضوع زیر بحث کو بے وقعت ہونے سے بچائے۔

چہ سمندی نہ جلب لری نہ واگے

خود بہ پریوزی عقوبت شہسوار د عمر

(۱۱)

ترجمہ: جو گھوڑا باگ اور رکاب کے التزام سے عاری ہو گا اس پر زندگی کا شہسوار زیادہ دیر تک سواری نہیں کر سکے گا۔ غالب کا شعر ہے

رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے

نے ہاتھ باگ پر ہیں نہ پا ہے رکاب میں

(۱۲)

ہر دو شعراء کے اشعار لفظ سے لے کر معنی تک اور تاثر سے تاثیر تک بے پناہ مماثلتوں کے حامل ہیں اگر اسے توارد تسلیم کیا جائے تو ذہن اس بات پر اس لیے قانع نہیں ہو گا کہ لفظیات اور اسالیب کا ایک دوسرے سے غیر ممتاز ہونا یہ بات واضح کرتا ہے کہ موخر الذکر نے اول الذکر کا مطالعہ کیا ہے۔ تاہم ایک طرح کے مضمون کا وجود دونوں کی تخلیقی یگانگت کا ثبوت ہے۔ زندگی کو گھوڑا قرار دینا اور عمر کو سوار قرار دینا کسی اتفاق کا نتیجہ نہیں۔ اس کے پیچھے کوئی ایسی حقیقت متحرک دکھائی دیتی ہے جو دونوں تخلیق کاروں پہ شدت کے ساتھ اثر انداز ہو گی۔ غالب نے اپنے تخلیق کی سطح پر ایک حقیقت کی تصویر یوں ابھاری ہے۔

اور بازار سے لے آئیں اگر ٹوٹ گیا

ساغر جم سے میرا جام سفال اچھا ہے

(۱۳)

اس سے قبل رحمان بابا نے اسی مضمون کو زندگی کی تخلیقی رو میں ان لفظوں میں اجاگر کیا ہے۔

زر داران کہ او بہ سکی پہ جام د زرو

زما خوخ تری خپل د خاورے کنڈولے دے

(۱۴)

یہاں نہ صرف موضوع ایک ہے بلکہ لفظ و معانی بھی متحد نظر آرہے ہیں۔ اور فضا بھی ایک ہے۔ موضوع کی تصویر مماثل اور مشابہ ہے۔ یہاں کسی قسم کی لفظی تفریق اور معنوی افتراق کا سایہ بھی ذہن کو کسی اور طرف نہیں بھٹکا سکتا۔ اس تخلیقی اتحاد کا نقطہ کہاں ہے؟ یہ سوال ایک تحقیقی ذہن کو تجسس کے ایک نئے دوراہے پر لا کھڑا کر دیتا ہے۔ یہ سوچ بار بار پردہ ذہن پر عکس ڈالتی چلی جاتی ہے کہ ایک تیسرا راستہ بھی ہے ایک دوسرا مرکز بھی ہے جہاں یہ سایے یک گونہ

بے خودی کے ساتھ لوٹنا چاہتے ہیں۔ لیکن اس سے پہلے کے تحقیقی ذہن کسی تیسرے راستے پہ چل نکلے اس مرحلے پر ان نمایاں مماثلتوں کو درج کیا جارہا ہے جو رحمان بابااور مرزاغالب کو ایک تخلیقی مرکز پر مجتمع کردے گا۔ ذیل میں دونوں متقابل کرداروں کی تخلیقی مشابہتوں کی چند جھلکیاں پیش کی جارہی ہیں۔

ایک خونچکاں کفن میں کروڑوں بناو ہیں
پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حور کی
(۱۵)

کہ رحمان دعاشقی پہ تیغ شہید شی
دجنت حورے ہمہ واڑہ دلے دی
(۱۶)

جنت کی تمام حوریں عاشقی کے زخم کی پیداوار ہیں لیکن رحمان کا شہید محبت ہونا اس کے لیے لازم ہے۔

آزردگی خلق سے بے دل نہ ہو غالب
کوئی نہیں تیرا تو میری جان خدا ہے
(۱۷)

حاجت نہ لری دھیچاویارے تہ
لہ ھغو سرہ چی یار دے رب زما
(۱۸)

وہ کسی اور کے مدد کا منت بار نہیں ہوتا جس کا معاون خدا ہو۔

چی اللہ د سرہ مل نہ وی رحمانہ
کہ لکرے در سرہ وی یک تنہای
(۱۹)

اگر اللہ کی مدد شامل حال نہ ہو تو لشکروں کی حمایت بھی رحمان کو نہیں بچا سکتی۔

ڈھانپا کفن نے داغ عیوب برہنگی
میں ورنہ ہر لباس میں ننگ وجود تھا
(۲۰)

چی ایام پری دکفن دغسل ور شی
بے پردے شی پردہ دار ددے دُنیا
(۲۱)

کفن اور غسل کے عوامل دنیا کے پردہ داروں کو بھی عریاں کر دیا کرتے ہیں۔ یہاں دونوں اشعار میں تضاد کے عمل نے یک گونہ مشابہت پیدا کر دی ہے۔ دوسری انتہا پر جا کر معنوی اتحاد اس طرح پیدا ہو جاتا ہے کہ رحمان اور غالب کی تخلیقی سطح یکساں دکھائی دینے لگتی ہے۔

قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر

لیکن آنکھیں روزنِ دیوار زنداں ہو گئیں

(۲۲)

پہ ژڑا اژڑا تر ہسی حدہ راغے

چہ زان ژوند کڑہ پہ یوسف پسی یعقوب

(۲۳)

یہ دونوں اشعار اس حد تک متحد المعانی ہیں کہ غالب کے شعر کو رحمان بابا کے شعر کے ترجمے کے ذیل میں بلاتردد پیش کیا جا سکتا ہے۔

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شام فراق

میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

(۲۴)

پہ اشنا پسی تل ژاڑی پہ دوہ ستر گو

داو بو پہ زئی خوناب کاند

(۲۵)

رحمان فراق یار میں دونوں آنکھوں سے لہو روتا ہے (ان شمعوں کو) کون پانی قرار دے سکتا ہے۔

فنا تعلیم درس بے خودی ہوں اس زمانے سے

کہ مجنوں لام الف لکھتا تھا دیوار دبستاں پر

(۲۶)

چی وماتہ نصیحت کہ سوک پہ عشق کہ

گویا پلار تہ نصیحت کاندی فرزند

(۲۷)

عشق کے سلسلے میں مجھے پند و نصیحت سے نوازنا باپ کو نصیحت کرنے کی لغزش ہے۔

مر گیا صدمہ یک جنبش لب سے غالب

ناتوانی سے حریف دم عیسیٰ نہ ہوا

(۲۸)

د عیسیٰ لہ دمہ دم وھلے نہ شمہ

چی خلہ بیرتہ شی پہ گفتگوی دستا

(۲۹)

عیسیٰ کی لبوں کی جنبش زندگی بخش سہی لیکن رحمان کے لیے فنا کا پیغام ہے ایک اور مماثل حوالے سے رحمان بابا یوں رقمطراز ہیں

ستا د زلفو مار خوڑلی بہ روغ نہ شی

کہ افسون د مسیحا ور باندی پو کڑے

(۳۰)

تیری زلفوں کا ڈسا ہوا ہر گز شفایاب نہ ہو سکے گا۔ ہاں مسیحا اس کی زندگی کے لیے لاکھ تگ و دو کرے

اگلے وقتوں کے ہیں یہ لوگ انہیں کچھ نہ کہو

جو مے و نغمہ کو اندوہ ربا کہتے ہیں

(۳۱)

کہ غم خوار غواڑی پہ غم وپہ اندوہ کے

خیجہ ڈکہ د شرابو اختیار کڑہ

(۳۲)

کوئی مونس و غمخوار نہیں ہے اگر تمہیں کسی غمگسار کی ضرورت ہے شراب کا پیالہ نوش کرو (یہاں بھی بین السطور یہ بات موجود ہے کہ مے و نغمہ کو برا کہنے والے پرانے زمانے کے لوگ ہیں جو نئے عہد کے عذابوں کا کماحقہ ادراک ہی نہیں رکھتے)

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب

ہم نے دشت امکاں کو ایک نقش پا پایا

(۳۳)

چہ ئی عرش و کرسی لاندی ترے قدم دی

بالاتر دھسی شان قدم دزڑہ

(۳۴)

عرش و کرسی کے فاصلے طے کرنا دل کے لئے ایک لمحے کا کام ہے۔

چہ پہ یو قدم تر عرشہ پوری رسی

مالیدلے دے رفتار د درویشانو

(۳۵)

فقر کے لذتوں سے آشنا لوگ ایک ہی قدم پر عرش و کرسی کو مسخر کر دیا کرتے ہیں۔

دہر میں نقش وفا وجہ تسلی نہ ہوا

ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہوا

(۳۶)

دَ وفا خریدار بل خوا تہ دی درومی

دا متاع د زمانے پہ دکان نشت

(۳۷)

وفا کے خواب کی تعبیر ڈھونڈنے والے جان لیں کہ اس عالم خاکی میں ایسی تعبیریں پانا ممکن نہیں چنانچہ اس متاع کو پانے کے لئے وہ کسی اور طرف کا رُخ کریں۔

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا
درد کی دوا پائی درد لا دوا پایا

(۳۸)

دَ عشق درد دواڑہ عاشق لرہ راحت دے
دَ دی ھسی رنځ دواشہ پکار نہ دا

(۳۹)

عشق کا درد خود عاشق کے حق میں دوا ہے چنانچہ عارضہ محبت کے علاج کے لیے کہیں اور جانا مناسب نہیں۔

در نخور علاج تر خہ تر خہ دارو دی
دغہ درد دے چی ھم درد ھم درمان شی

(۴۰)

بیمار کا علاج تلخ دوائوں میں مضمر ہے اور محبت کا درد ہی وہ اکسیر ہے جو درد بھی ہے اور دوا بھی ہے۔

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہیے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنی عالمِ تحریر کا

(۴۱)

دانایان بہ دَرحمان پہ قال پوھیگی
دلتہ کار دَ ھرنا اہل نادان نشتہ

(۴۲)

جو شعور وادراک کے حامل ہیں وہی رحمان کی باتوں کو سمجھیں گے، دانائی کا ڈرامہ رچانے والے نادان لوگ ان رازوں کی تہہ تک پہنچ ہی نہیں سکے جو رحمان کے شعروں میں موجود ہے۔

کب سے ہوں کیا بتائوں جہانِ خراب میں
شب ہائے ہجر کو بھی رکھوں گر حساب میں

(۴۳)

کہ سہ عمر دعاشق لرہ وصال دی
دَ ھجران عمر دَ عمر پہ شمار نہ دی

(۴۴)

جدائی کے لمحے عاشق کی زندگی میں شمار ہی نہیں ہوا کرتے، وصال زندگی ہے لیکن ہجر کے موسم نے اسے بے معنی بنادیا ہے۔

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

(۴۵)

مقتولان ستاد غمزو دی لاله نه دی
چه په سره کفن له زمکی رابیرون دی
(۴۶)

لالے کے پھول در حقیقت محبت کے مارے ہوئے ہیں جو سرخ کفن اوڑھے زمیں کے پردے سے جھانک رہے ہیں۔ یہاں حسن تعلیل کی ایک مماثلت بھی ہے لفظوں کی یگانگت بھی ہے اور تخلیقی رنگوں کی مناسبت بھی ہے جو دونوں کو ایک قطار میں کھڑا کر دیتی ہے۔

بے طلب دیں تو مزہ اس میں سوا ملتا ہے
وہ گدا جس کو نہ ہو خوئے سوال اچھا ہے
(۴۷)

بے منتہ جام دَزہر وسکلے خه ده
نه هغه چه منت بار شی و کوثر تا
(۴۸)

منت کر کے جنت میں بھی شراب پینے سے بہتر یہ ہے کہ آدمی زہر کا پیالہ پی لے۔ کم از کم کسی کے احسان اٹھانے سے تو یہ بہتر ہے۔

ځای لری که بے منتہ بوسه راکړی
کوم کریم یه چامنت دَ خپل کرم ردی
(۴۹)

بوسے کا احسان نہ جتلانا دقیع عمل ہے فیاض لوگ کسی پر احسان نہیں جتلاتے کیا ہی اچھا ہو گا کہ وہ بے طلب میری خواہش پوری کر دے۔

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا
(۵۰)

په آدم کے دحیوان خویونه هم شته
بیاهله یه آدم بوله چی آدم شی
(۵۱)

ترجمہ: انسان میں غیر انسانی حصلتوں کا ہونا بھی ثابت ہے انسان کامل کی منزل تک پہنچنے کے کئی دشوار مراحل کو سر کرنا ہو گا۔

جو مثالیں زیر نظر مقالے میں بطور حوالہ پیش کی گئی ہیں ان کی اپنی ایک حیثیت بھی ہے جو رحمان بابا اور غالب کے تخلیقی ظرف کو یکساں رنگوں میں اُبھارتی ہیں، (اگر چہ اس سلسلے میں کئی الک مماثل مثالوں کو طوالت کے خوف کی وجہ سے قلم انداز کرنا پڑا ہے) لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان دونوں تخلیق کاروں نے فارسی شعر و ادب کا بڑا مطالعہ کیا تھا جس کا ثبوت یہ ہے کہ دونوں شاعروں نے فارسی میں نے بھی اعلیٰ پائے کی شاعری کی ہے چنانچہ تیسری جہت پر دونوں کی تخلیق فارسی اساتذہ کی شاعری کے چشمے سے سیراب ہوتی نظر آتی ہے۔ اس مرحلے پر بطور ثبوت چند ایک مثالوں کو نمونہ بنا کر پیش کیا جارہا ہے تا کہ تحقیق کا حق ادا ہو سکے۔

سعدی شیرازی کا شعر ہے۔

باوفاخود ہنود درعالم
یا مگر کس درزمانہ ناکرد

(۵۲)

رحمان بابا کا شعر ہے۔

دَوفاخریدار بل خواتہ دی درومی
دامتاع دزمانے پہ دوکان نشتہ

(۵۳)

غالب کا شعر ہے۔

دہر میں نقش وفاوجہ تسلی نہ ہوا
یہ ہے وہ لفظ کہ شرمندہ معنی نہ ہوا

(۵۴)

خسرو کا شعر ہے۔

زہے عمر دراز عاشقاں گر
شب ہجراں حساب عمر گیرند

(۵۵)

رحمان بابا کا شعر ہے۔

کہ حہ عمر دعاشق لرہ وصال دی
دہجران عمر دعمر پہ شمار نہ دی

(۵۶)

غالب کا شعر ہے۔

کب سے ہوں کیا بتاوں جہان خراب میں
شب ہائے ہجر کو بھی رکھوں گر حساب میں

(۵۷)

خسرو کا شعر ہے۔

اے گل چو آمدی ززمین گو چگونہ اند
اُن رومیہا کہ درتہ گردفنا شیریں

(۵۸)

رحمان بابا فرماتے ہیں۔

مقتولان ستاد غمزو دی لالہ نہ دی

چی پہ سرہ کفن دزمکے رابیرون دی
(۵۹)

غالبؔ کہتے ہیں۔
سب کہاں کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں
(۶۰)

محققانہ سوچ کی حامل نسلیں جب اپنی کاوشوں کو قلم کے سپرد کریں گے تو نئے انکشافات سے تجسس کی آنکھ دوچار ہوں گی، بعض نتائج رد ہوں گے، بعض نئے فیصلے صادر ہوں گے۔ تحقیقی ژرف نگاہی عہد کے جدید تر اعلیٰ ذرائع سے استفادہ کر کے ریکارڈ کی درستگی کرے گی۔ حق اور باطل کے فرق کو واضح کرے گی اور نئے حقائق کی تصدیق کر کے اسے زندگی کے حُسن کو متوازن بنانے کیلئے مشتہر کر دے گی۔

فضل کبیر ایم فل اسکالر اسلامیہ کالج یونیورسٹی پشاور
ڈاکٹر اظہار اللہ شعبہ اردو اسلامیہ کالج یونیورسٹی پشاور

حوالہ جات

۱۔ فارغ بخاری، رضا ہمدانی رحمان بابا منظوم اردو ترجمہ ص ۱۴
۲۔ آل احمد سرور نئے اور پرانے چراغ ص:۱۸۰
۳۔ شوکت سبزواری، ڈاکٹر فلسفہ کلام غالبؔ ص:۱۱۴
۴۔ محمود علی صدیقی غالبؔ، التباس اور حقیقت کے درمیان، مشمولہ، سہ ماہی ادبیات ص:۱۹۳
۵۔ فارغ بخاری، رضا ہمدانی رحمان بابا منظوم اردو ترجمہ ص:۱۷
۶۔ الفنسٹن بحوالہ، رحمان بابا منظوم اردو ترجمہ ص:۲۱
۷۔ پیر محمد کاکڑ بحوالہ، رحمان بابا منظوم اردو ترجمہ ص:۲۲
۸۔ پروفیسر عبدالمجید افغانی بحوالہ، رحمان بابا منظوم اردو ترجمہ ص:۲۳
۹۔ عبدالرحمان بے نوا بحوالہ، رحمان بابا منظوم اردو ترجمہ ص:۲۴
۱۰۔ شمس کاکڑ بحوالہ، رحمان بابا منظوم اردو ترجمہ ص:۲۵
۱۱۔ عبدالرحمان دیوانِ عبدالرحمان بابا ص:۱۴۲
۱۲۔ اسد اللہ خاں غالبؔ دیوان غالبؔ ص:۱۶۱
۱۳۔ اسد اللہ خاں غالبؔ دیوان غالبؔ ص:۲۷۰
۱۴۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان ص:۲۳۵
۱۵۔ اسد اللہ خاں غالبؔ دیوان غالبؔ ص:۳۴۷
۱۶۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۲۰۷
۱۷۔ اسد اللہ خاں غالبؔ دیوان غالبؔ ص:۳۴۶

۱۸۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۳

۱۹۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۲۴۰

۲۰۔ اسداللہ خاں غالبؒ دیوان غالبؒ ص:۲۷

۲۱۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۶

۲۲۔ اسداللہ خاں غالبؒ دیوان غالبؒ ص:۱۷۸

۲۳۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۲۴

۲۴۔ اسداللہ خاں غالبؒ دیوان غالبؒ ص:۲۴

۲۵۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۲۷

۲۶۔ اسداللہ خاں غالبؒ دیوان غالبؒ ص:۱۱۴

۲۷۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۳۲

۲۸۔ اسداللہ خاں غالبؒ دیوان غالبؒ ص:۳۶

۲۹۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۱۱۹

۳۰۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۴۸

۳۱۔ اسداللہ خاں غالبؒ دیوان غالبؒ ص:۱۴۵

۳۲۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۵۰

۳۳۔ اسداللہ خاں غالبؒ دیوان غالبؒ ص:۴۲۰

۳۴۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۵۲

۳۵۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۸۳

۳۶۔ اسداللہ خاں غالبؒ دیوان غالبؒ ص:۳۵

۳۷۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۸۶

۳۸۔ اسداللہ خاں غالبؒ دیوان غالبؒ ص:۲۸

۳۹۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۱۳۶

۴۰۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۱۵۶

۴۱۔ اسداللہ خاں غالبؒ دیوان غالبؒ ص:۲۵

۴۲۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۸۷

۴۳۔ اسداللہ خاں غالبؒ دیوان غالبؒ ص:۱۵۹

۴۴۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۸۹

۴۵۔ اسداللہ خاں غالبؒ دیوان غالبؒ ص:۱۷۸

۴۶۔ عبدالرحمان دیوان عبدالرحمان بابا ص:۹۰

۴۷۔ اسد اللہ خاں غالبؔ دیوان غالبؔ ص:۲۷۰

۴۸۔ عبد الرحمان دیوان عبد الرحمان بابا ص:۱۲۶

۴۹۔ عبد الرحمان دیوان عبد الرحمان بابا ص:۹۴

۵۰۔ اسد اللہ خاں غالبؔ دیوان غالبؔ ص:۴۹

۵۱۔ عبد الرحمان دیوان عبد الرحمان بابا ص:۹۶

۵۲۔ سعدی شیرازی بحوالہ، نیا اور پرانا غالب ص:۱۶۵

۵۳۔ عبد الرحمان دیوان عبد الرحمان بابا ص:۸۶

۵۴۔ اسد اللہ خاں غالبؔ دیوان غالبؔ ص:۳۵

۵۵۔ خسرو بحوالہ، نیا اور پرانا غالب ص:۱۵۹

۵۶۔ عبد الرحمان دیوان عبد الرحمان بابا ص:۸۹

۵۷۔ اسد اللہ خاں غالبؔ دیوان غالبؔ ص:۱۵۹

۵۸۔ خسرو بحوالہ، نیا اور پرانا غالب ص:۱۵۹

۵۹۔ عبد الرحمان دیوان عبد الرحمان بابا ص:۹۰

۶۰۔ اسد اللہ خاں غالبؔ دیوان غالبؔ ص:۱۷۸

اردو ناول کا ارتقاء

روبینہ کوثر

ABSTRACT

This thesis provides information about the evolution of Urdu novel. The Sub-continent has seen major " changes in literature with the revolution of 1857. Novel is the youngest genre of literature. It originated in Europe in the latter half of the 17th Century and was brought to the Subcontinent with the arrival of the British. Mirat ul Aroes by Molvi Nazir Ahmed marks the beginning of Urdu novel in 1869. Sarshar, Munshi Sajid Hussain, Abdul Hallem Shrer, Mirza Hadi Ruswa, Rashid Ul Khari, Prem Chand, Mirza M. Saeed, Sajid Zaheer, Asmat Chgtai are all significant novelists in Urdu literature. Important novelists, who have written successful novels, after Pakistan was founded are Ahsen Faroqi, Qurtul Ain Haider, Abdula Hussain, Shouket Sadiqi, Intizar Hussain, Jalani Bano, Hajib Imtiaz Ali Taz and Bano Qudsia. The evolution of Urdu novel is . on the go and is getting matured day by day

ہندوستان میں انقلابِ ۱۸۵۷ء بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس نے سیاسی انقلاب ہی پیدا نہیں کیا بلکہ زندگی کے ہر شعبہ کو متاثر کیا۔ اس کی وجہ سے سماجی، اخلاقی قدروں کے معیار میں زلزلہ آ گیا۔ اور یہ انقلاب ایسا انقلاب تھا جس نے ادب کو بھی متاثر کیا۔ ادب کی بنیادیں معاشرت اور تہذیب ہی سے پروان چڑھتی ہیں۔ اگر معاشرت اور تہذیب پر کوئی انقلاب برپا ہو گا تو یقیناً وہ اس سے متعلقہ ہر چیز کو متاثر کرئے گا۔ دنیا کی تمام ادبی اصناف کے مقابلہ میں ناول غالباً سب سے کم سن ہے۔ کیونکہ قصہ، کہانی، داستان اگرچہ انسانی تہذیب کے ابتدائی دور ہی سے پروان چڑھ گئے تھے لیکن منفرد ادبی صنف ناول بمشکل ڈھائی تین سو سال پرانی ہے۔ اس کا آغاز یورپ میں سترھویں صدی کے آخر سے ہوا۔ مگر ہندوستان میں اس کا آغاز انگریزوں کی آمد کے بعد ہوا۔ قصے کا ماحول حقیقی اور غیر حقیقی ہوتا تھا اس کے ساتھ ساتھ انسانی جذبات کی عکاسی بھی ہونے لگی۔ اس سلسلے میں مشہور مصنف سروانٹس (Carvants) کا نام نمایاں ہے جس نے ڈون کو ٹینگر (Don Quixote) میں مصنوعی شیوہ مردانگی دکھاتے ہوئے اور حقیقی مانوس خارجی فضا کی دلکشی برقرار رکھتے ہوئے ناول کے ابتدائی نقوش مرتب کیے۔ اس کے بعد انگلستان میں فرانس میں ہسپانوی اثرات کو قبول کرتے ہوئے ایسے قصے کہے گے جنہوں نے بعد میں ناول کی ابتداء کی للی (Lyly) نے ۱۵۷۲ میں یوفیوس (Eupheus) میں لکھی۔ سر فلپ سڈنی (Sydney) "آرکیڈیا" لکھی اس طرح یہ سب کتابیں افسانے (Fiction) کی حیثیت سے مقبول ہوئیں انہیں ناول کی ابتدائی اشکال کہا جا سکتا ہے اردو میں ناول کا آغاز مولوی نذیر احمد نے بچیوں کی اصلاح کے لیے ۱۸۶۹ء میں مراۃ العروس کے نام سے ایک کہانی لکھی۔ اس سے پہلے اردو ادب میں قصے، کہانیاں، حکایتیں، تمثیلیں اور داستانیں عام تھیں۔ دکن میں ملا وجہی کی سب رس تمثیل نگاری کا ایک اعلیٰ نمونہ مانی جاتی ہے فورٹ ولیم کے بعد انشا کی رانی کیتکی کی کہانی، سرور کا فسانہ عجائب، الف لیلا یا طویل داستانوں میں طلسم ہوشربا، طلسم نور افشاں داستان امیر حمزہ معروف ہیں تحسین کے قصہ، نو طرزِ مرصع کا ترجمہ میر امن نے باغ و بہار کے نام سے کیا ہے فورٹ ولیم کالج کی یہ ایک ایسی داستان ہے جس کو ناول کی تاریخ میں بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی اس کی وضاحت کچھ یوں کرتے ہیں۔ ناول اور داستان کے اجزائے ترکیبی میں بنیادی فرق نہیں صرف زمانے اور انسانی شعور کی ترقی کے ساتھ ساتھ اس کی نوعیت بدل گئی۔ (۱) ناول نگاری کی طرف پہلا قدم باغ و بہار ہے۔ یہ داستان کی تکنیک پر لکھی گئی۔ اس میں مافوق الفطرت عناصر بہت کم ہیں۔ قصہ گوئی کی کامیاب ترین مثال ہے۔ اور ناول کی تاریخ میں اس کی سب سے بڑی اہمیت یہ رہے گی کہ اس سے ناول کے لیے موزوں زبان کی بنیاد پڑی۔ نذیر احمد کے پہلے ناول

مراۃ العروس ۱۸۶۹ سے وجود میں آنے کے بعد اس وقت سے آج تک تقریباً ناول کی عمر ڈیڑھ سو سال بنتی ہے۔ اس عرصے میں کچھ تو خارجی حالات اور کچھ یورپی اور امریکی یلغار نے جہاں ہمارے ناول کو ہیتی تکنیکی اسلوبیاتی انتشار سے دو چار کیا۔ ممتاز احمد خان لکھتے ہیں۔ اردو میں ناول نگاری کا آغاز بالکل اتفاقی طور پر ہوا۔(۲) مولوی نذیر احمد کو اردو ناول نگاری میں یہ اعزاز حاصل ہے کہ ان کا ناول "مراۃ العروس" اردو کا پہلا ناول کہلایا۔ اس کے علاوہ انہوں نی۔"بنات النعش"، "توبتہ النصوح۔"، "رویائے صادقہ" اور "ابن الوقت" وغیرہ لکھے۔ یہ تمام ناول تبلیغی اور اصلاحی ہیں لیکن اس کے باوجود حقیقت سے بہت قریب ہیں۔ علی عباس حسینی "ناول کی تاریخ اور تنقید" میں لکھتے ہیں۔ نذیر احمد نے سب سے پہلی بار قصے کو فطری بنایا، اسے دیو، پری، جن اور ساحر کے تذکروں سے پاک کیا اور اس میں اوسط درجے کے مسلمانوں کی گھریلو زندگی پیش کی۔(۳) مولوی نذیر احمد نے سر سید تحریک کے مشن کو فروغ دینے کے لیے ناول کو ذریعۂ اظہار بنایا۔ اس لئے ان کی تمام تر توجہ ناول میں مقصدیت پر رہے۔ مولوی نذیر احمد بنیادی طور پر ایک مبلغ تھے۔ انہوں نے اپنے ناولوں میں اور سماجی مسائل کو بیان کیا۔ ڈاکٹر خالد اشرف اس بارے میں یوں رقم طراز ہیں۔ انہوں نے سماجی مسائل کو اپنے قصوں کی بنیاد بنا کر معاشرتی زندگی پر تنقید اور تعمیر کی بنیاد رکھی۔"(۴) سرشار کا ناول "فسانہ آزاد" اردو ناول کے ارتقائی سفر میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کے ہاں آزادی ہے، قہقہے ہیں، دلچسپی ہے، رنگینیاں ہیں۔ نذیر احمد کے ہاں جس قدر اصلاحی و تبلیغی جذبہ ہے اس کے برعکس سرشار، سرمست اور آزاد ہے۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار صحافت کے ذریعے ناول نگاری میں آئے۔ ان کا "فسانۂ آزاد" اودھ اخبار میں دسمبر ۱۸۷۸ء سے دسمبر ۱۸۷۹ء تک قسط وار شائع ہوتا رہا اور کتابی صورت میں ۱۸۸۰ء میں شائع ہوا۔ اس میں انہوں نے لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت کو موضوع بنایا۔ سرشار نے "فسانۂ آزاد" کے علاوہ "سرِ کُہسار" اور "جامِ سرشار" وغیرہ لکھے۔ البتہ "فسانۂ آزاد" کو کئی نقاد اردو کا ناول ماننے سے قاصر ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ اس میں کئی بنیادی مسائل کو یکجا کر دیا گیا ہے۔ گویا یہ ایک انسانوں کا جنگل ہے۔ اس کے واقعات میں کوئی ربط اور تسلسل نہیں۔ ان تمام تر خامیوں کے باوجود فسانہ آزاد، کے کرداروں نے اسے خاصہ مقبول بنایا۔ سرشار نے اپنی تخلیقات کے ذریعے اردُو ناول کے لیے نئی راہیں کھولیں۔ کے کے کھلر "فسانۂ آزاد" کی مقبولیت کے بارے میں لکھتے ہیں۔ دو ہزار صفحات پر مشتمل 'فسانہ آزاد' اپنے زمانہ کا شاہکار ہے جس نے لوگوں کو انتظار میں پاگل پن کی حد تک بے چین کر دیا تھا۔(۵) سرشار نے کچھ اور ناول بھی لکھے مثلاً "سرِ کُہسار"، "جامِ سرشار"، "کامنی"، "پی کہاں" اور "کڑم دھڑم" وغیرہ ان ناولوں کو بھی اردو کے بعض نقاد ناول کہنے سے کتراتے ہیں۔ سرشار کے ساتھ ہی منشی سجاد حسین کا نام ناول نگاری میں ملتا ہے۔ اس زمانے کی ظرافت کا معیار دراصل "اودھ پنچ" کا متعین کردہ ہے۔ سجاد حسین اس کے رُوحِ رواں تھے۔ سجاد حسین کا مقبول ترین ناول "حاجی بغلول" ہے۔ "حاجی بغلول"، خوجی کی طرح علامت بن چکا ہے۔ مگر حاجی بغلول میں ظرافت کی بجائے مسخرہ پن زیادہ ہے۔ یہی حال احمق الدین کا ہے۔ سجاد حسین ہنسانے کی بجائے قہقہے لگاتے ہیں۔ سجاد حسین کا حاجی بغلول کے علاوہ ایک اور ناول "طرحدار لونڈی" ہے جو بغلول کی نسبت کافی حد تک بہتر ہے۔ حاجی بغلول کسی طور پر ناول کے دائرے میں نہیں آتا صرف ظرافت کے اسلوب کے طور پر یاد رکھا جاتا ہے۔ لیکن پھر بھی اردو ادب کا ایک ناقابلِ فراموش کردار ہے۔ ان کے بعد اردو ناول نگاری میں معتبر اور نمایاں نام عبدالحلیم شرر کا ہے۔ انہوں نے اردو میں تاریخی ناول لکھنے کی بنیاد رکھی۔ اور ان کے ناول تاریخی ناول نگاری کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کا ناول "گزشتہ لکھنؤ" ایک تاریخ بھی ہے اور ناول کے لیے مسالہ بھی اس کے بعد ان کی سب سے اہم تصنیف 'ملک العزیز ورجینا' (۱۸۸۸) ہے۔ یہ ناولٹ سر والٹر سکاٹ کے انگریزی ناول 'ٹیلسیان' کا جواب تھا جو شرر کی نظروں میں اسلام کی توہین تھی۔ "فردوسِ بریں" ان کا سب سے اچھا ناول ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے ۲۵ ناول لکھے۔ پروفیسر عبدالسلام شرر کے بارے میں لکھتے ہیں۔ ہمارے یہاں شرر پہلے شخص ہیں جنہوں نے ناول کو ناول سمجھ کو لکھا۔ ناول کا لفظ بھی سب سے پہلے انہی نے استعمال کیا۔(۶)

تاریخی ناول نگاری میں شرر کا نام ہمیشہ زندہ رہے گا۔ شرر کے ہم عصر اور مقلد محمد علی طیب ہیں۔ لیکن جو شہرت شرر کو ملی وہ محمد علی طیب کو نصیب نہ ملی۔ ان کے ناولوں میں "نیل کا سانپ"، "عبرت" اور "جعفر عباسیہ" شامل ہیں۔ اس کے بعد ناول نگاری کی صنف میں ایک بہت بڑا نام منظر عام پر آتا ہے جس نے ناول نگاری کے میدان میں تہلکہ مچا دیا۔ وہ نام مرزا ہادی رسوا کا ہے جن کا شہرہ آفاق ناول "امراؤ جان ادا" اردو کی تاریخ میں کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ رسوا

کی طبیعت سائنس کے قواعد قوانین کی طرف زیادہ راغب تھی اور خانگی اور دینوی معاملات میں وہ نہات لاپرواہ واقع ہوئے تھے۔ ان کے بعد ان ہی کے ہم عصر مولانا راشدالخیری کا نام آتا ہے۔ ان کے زیادہ تر ناول عورتوں کی تعلیم و تربیت کا مقصد لیے ہوئے تھے۔ ان کے ناولوں میں "سیدہ کا لال"، "جوہر قدامت"، "منازل اسائرہ"، "حیاتِ صالحہ" وغیرہ شامل ہیں۔ راشد الخیری کو رقعت اور درد انگیزی کی وجہ سے مصور غم کہتے ہیں۔ بیسویں صدی کے آغاز میں نذیر، سرشار اور شرر کے مقلدین ناول نگاروں کی ایک کھیپ میدان میں آئی۔ راشد الخیری کے علاوہ مرزا عباس حسین، مرزا محمد علی طیب، مرزا احمد سعید، قاری سرفراز وغیرہ شامل ہیں۔ مرزا محمد سعید کے دو ناول "خوابِ ہستی" اور "یاسمیں" قابل ذکر ہیں۔ قاری سرفراز حسین نے زیادہ تر طوائف کو موضوع بنایا۔ لیکن ان پر سرسید کی اصلاح کا نقطہ نظر حاوی رہا۔

اردو ناولوں میں اس وقت ہندوستانی زندگی کے مختلف پہلوئوں کی مرقع کشی ہو چکی تھی۔ ہندوستان کے سب سے بڑے افسانہ نگار پریم چند ان کے ناول "بازارِ حسن"، "نرملا"، "گوشۂ عافیت"، "چوگانِ ہستی"، "میدانِ عمل" اور "گئودان" قابلِ ذکر ہیں۔ پریم چند کے ناول بھی مقصدی اور تبلیغی ہیں مگر ان کی مقصدیت باقی ناول نگاروں سے زیادہ وسیع ہے۔ وہ ایسے ناول نگار ہیں جنہوں نے ادب کو اوڑھنا بچھونا بنایا۔ ان کا بچپن ایک گائوں میں گزرا اس لیے انہوں نے دیہاتی زندگی کو موضوع بنایا اور ہندوستان کے گائوں کے مسائل بیان کیے۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خان پریم چند کی ناول نگاری کے بارے میں کہتے ہیں۔ پریم چند نے اپنے ناولوں میں مقصدیت کے فروغ کے لیے کرداروں کے ٹھاٹیں مارتے ہوئے سمندر کی تخلیق اور انقلاب آفرین موضوعات کے تنوّع کے ذریعے حقیقت پسندانہ فنی شعور کے ساتھ ناول نگاری کے کار کو آگے بڑھایا۔ ان کی انسان دوستانہ فکر ان کے ہنگامہ پرور اور تغیر بکف دور کا تقاضا تھی۔(۷) اس کے بعد اردو ناول نے ایک اہم موڑ لیا۔ اور اردو ناول کئی نئی حقیقتوں سے آشنا ہوا۔ یہ دور ترقی پسند تحریک کا دور ہے۔ اردو ادب میں اس کے چند سال بعد ۱۹۳۲ء میں باقاعدہ طور پر انجمن ترقی پسند مصنّفین کی بنیاد رکھی گئی۔ ترقی پسند ناول نگاروں کی اولین فہرست میں کرشن چندر، عزیز احمد، عصمت چغتائی، سجاد ظہیر کے نام شامل ہیں۔ سجاد ظہیر کا مشہور ناول "لندن کی ایک رات" ہے۔ عصمت چغتائی نے اپنے بے باکانہ طرزِ تحریر کی وجہ سے کافی شہرت پائی۔ ان کے ناولوں میں "معصومہ"، "ضدی" اور "سودائی" وغیرہ زیادہ مشہور ہیں۔ عصمت کے ناول متوسط طبقہ کی عورت کی عکاسی کرتے ہیں۔ کرشن چندر کے نمائندہ ناول "شکست"، "جب کھیت جاگے"، "طوفان کی کلیاں"، "دل کی وادیاں سو گئیں" وغیرہ ہیں۔ ان کے ناولوں کے موضوعات طبقاتی کشمکش اور اقتصادی و معاشی بدحالی ہیں۔ گو کہ کرشن چندر کا ناول کے حوالے سے فنی مقام نہیں لیکن ناول کی شاہراہ سے گزرنے والا ہر شخص ان پر نگاہ ڈالنا پسند کرے گا۔ ممتاز احمد خان لکھتے ہیں۔ ایک ایسے دور میں جبکہ آزادی کی تڑپ موجود ہو آدرشوں سے محبت کی جاتی ہو اور پھر آزادی ملنے کے بعد آدرش کچلے جاتے ہوں تب ناول کی وہ شکل جو کرشن چندر سے منسوب ہے از بس ضروری ہو جاتی ہے۔(۸) ترقی پسند تحریک کے دور میں اہم ترین ناول نگاروں میں عزیز احمد ممتاز مقام رکھتے ہیں۔ ان کا طرزِ تحریر کافی بے باک ہے۔ انہوں نے جنس نگاری کے اظہار میں کافی بے باکانہ انداز اختیار کیا۔ ان کے ناولوں میں "شبنم"، "مرمر اور خون"، "آگ"، "ہوس"، "گریز"، "ایسی بلندی ایسی پستی" وغیرہ شامل ہیں۔ ان تمام ناولوں میں جنسی مسائل کو بیان کیا گیا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ پلاٹ، تکنیک اور کردار سازی کے اعتبار سے "گریز" اردو ناول نگاری کے نئے سفر میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کا ناول آگ اردو کے معیاری ناولوں میں شمار ہوتا ہے۔ ۱۹۴۷ء میں تقسیم ہندوستان کا واقعہ رونما ہوا تو جہاں اس نے زندگی کے تمام شعبوں کو متاثر کیا وہاں ادب پر بھی گہرے اثرات مرتب کیے۔ قیام پاکستان کے بعد اردو ناول میں بہت سی تبدیلیاں ہوئیں۔ قیام پاکستان کے وقت ترقی پسند تحریک پورے دم خم کے ساتھ موجود تھی اور اچھا لکھنے والوں کی اچھی خاصی تعداد موجود تھی۔ آزادی کے حصول کے ساتھ ہی ڈاکٹر احسن فاروقی اور قرۃ العین حیدر کے نام نمایاں ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کا پہلا ناول "شامِ اودھ" ۱۹۴۸ء میں لکھا گیا۔ یہ ناول لکھنؤ کی قدیم تہذیب اور وضعداری کو زندہ کرنے کا ذریعہ اور سعی ہے۔ اس کے علاوہ ان کے ناول "ماشاءاللہ"، "سنگِ گراں"، "رخصت اے زنداں"، "آبلہ دل"، "وہ موسم آشنائی"، "دل کے آئینے" قابلِ ذکر ناول ہیں۔ فرقہ وارانہ فسادات پر جن ناول نویسوں نے قلم اُٹھایا۔ ان میں سے رشید اختر ندولی کا "خون"، "بے آبرو" اور "فردوس" ایم اسلم کا "رقصِ ابلیس" قدرت اللہ شہاب کا "وبا"، "یا خدا"، رامانند ساگر کا، اور "انسان مر گیا"، قابلِ ذکر ہیں۔ جن ناولوں میں تاریخ اسلام کے مختلف گوشوں کا ذکر کیا گیا ان

میں ایم اسلم کا ''زوال الحمرا'' رئیس احمد جعفری کا ''بالا کوٹ'' اور نسیم حجازی کے ناول '' شاہین ''اور ''اندھیری رات کے مسافر'' وغیرہ شامل ہیں۔ قیامِ پاکستان کے بعد سب سے اہم ترین نام قرۃ العین حیدر کا ہے۔ قرۃ العین حیدر ۱۹۴۷ میں پاکستان آئیں اور ان کے سب ہی ناول آزادی کے بعد شائع ہوئے۔ ''میرے بھی صنم خانے''، ان کا پہلا ناول ہے جو ۱۹۴۸ میں شائع ہوا۔ '' آگ کا دریا'' ان کا شاہکار ناول ہے جس میں انہوں نے ہندوستان کی ڈھائی ہزار سالہ تاریخ کو بیان کیا ہے۔ یہ ایک رجحان ساز ناول ہے۔ اس کے علاوہ ان کے باقی ناول جن میں '' آخری شب کے ہم سفر'' اور '' چاندنی بیگم'' قابلِ ذکر ہیں۔ قیامِ پاکستان کے بعد اردو ناول نگاری میں ایک بڑا نام عبداللہ حسین ہے۔ ان کا ناول ''اداس نسلیں'' اردو ناولوں میں ایک اہم مقام رکھتا ہے۔ جس میں ہندوستان کی سو سالہ تاریخ کو موضوع کیا گیا ہے۔ ان کے دیگر ناولوں میں ''باگھ'' ''نادار لوگ۔'' شامل ہیں۔ جمیلہ ہاشمی کے ناول ''دشتِ سوس'' نے بے پناہ شہرت حاصل کی۔ یہ ناول منصور حلّاج کی زندگی کے بارے میں ہے۔ ان کی مزید تصانیف میں ''تلاش بہاراں''، ''آتشِ رفتہ۔''، '' روہی چہرہ بہ چہرہ''اور ''رو بہ رو'' شامل ہیں۔

نثار عزیز بٹ نے ''نگری نگری پھرا مسافر''، ''نے چراغ نے گل''، ''کاروانِ وجد'' اور '' دریا کے سنگ۔'' سے روایت سے جدت کا سفر بڑی کامیابی سے طے کیا۔ الطاف فاطمہ کے ناول۔''دستک نہ دو''''نشانِ محفل۔۔''اور '' چلتا مسافر'' بہت معروف ہیں۔ چلتا مسافر میں مشرقی پاکستان کی علیحدگی کا موضوع موثر انداز سے بیان کیا گیا۔ سید شبیر حسین کا ناول ''جھوک سیال'' اور رحیم گل کا ناول '' جنت کی تلاش'' بھی خاصی شہرت رکھتے ہیں۔ رحیم گل کے مزید اہم ناول۔''تن تارارا'' اور ''پیاس کا دریا'' ہیں۔ شوکت صدیقی کا اولین ناول ''خدا کی بستی'' ہے جو پاکستان کی تخلیق سے ایک عشرے بعد وجود میں آیا۔ اس میں سماجی و معاشرتی مسائل کو بیان کیا گیا ہے۔ اسے عوامی ناول بھی قرار دیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ ان کا ایک اور ناول '' جانگلوس'' ہے۔ خدیجہ مستور کے دو ہی ناول ''آنگن ''اور '' زمیں'' ہیں۔ اور انہیں کی وجہ سے وہ ناول کی تاریخ میں بہت نمایاں ہے ان کا ناول۔'' آنگن'' ان کی تمام تر شہرت کا موجب ہے۔ اس کی کہانی یوپی کے متوسط مسلم گھرانے کے تحریک آزادی کے پس منظر میں پیدا ہونے والے معاشی و جذباتی مسائل کی عکاسی کرتی ہے۔ انور سجاد نے ''خوشیوں کا باغ'' اور '' جنم روپ'' دو ناول لکھے۔ موضوع کے اعتبار سے دونوں ناول بہت عمدہ ہیں۔ انتظار حسین نے بھی چار ناول اور ایک ناولٹ لکھا۔'' بستی''''تذکرہ''''چاند گہن''اور '' آگے سمندر ہے'' ناول ہیں جبکہ ''دن اور داستان'' ناولٹ ہے۔ ممتاز مفتی نے مردوزن کی جنسی نفسیات اور خود نوشتانہ رجحانات کے حوالے سے طویل تر ناول ''علی پور کا ایلی'' کو امر بنا دیا ہے۔ اسی ناول کی وجہ سے ان پر فحاشی کا الزام بھی لگا۔ ممتاز احمد خان یوں رقم طراز ہیں۔ اتفاق سے اُردو ناول کی دنیا میں دو فن کاروں یعنی ممتاز مفتی اور شوکت صدیقی نے ناول کی ہیئت کو اس لحاظ سے پختہ کیا ہے کہ ان کے یہاں بھرتی کی تفصیلات اور غیر ضروری جذئیات سے پرہیز ملتا ہے۔(۹)

محمد خالد اختر کا ناول ''چاکیواڑہ میں وصال'' دلچسپ کردار اور منظر نگاری کے حوالہ سے ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ پروفیسر ایس ایم جمیل واسطی کا ''پنگل کا جزیرہ'' اپنے موضوع کے اعتبار سے قابلِ ذِکر ہیں۔ اکرام اللہ کا اہم ناول ''گرگِ شب'' ہے۔ جنسی نفسیات کے رجحان کے حوالے سے یہ ناول اہم مقام رکھتا ہے۔ حجاب امتیاز علی کا ناول ''پاگل خانہ'' رومانی ہے جو فنتسائی سے جاملتا ہے۔ اس میں سائنسی فنتاسی ہے جو ایٹمی جنگ کی ان تباہ کاریوں کا رخ دکھاتی ہے۔ جس کا تعلق عالم انسانیت کو مکمل بربادی دینا ہے۔ اس کا پلاٹ کوئی اتنا جاندار نہیں لیکن اس کو سائنسی فنتاسی کی تخلیق کا اعزاز ضرور ملے گا۔ غلام عباس کا ''گوندنی والا تکیہ۔'' قابلِ ذکر ہے۔ جیلانی بانو کا معروف ''ناول ایوان غزل'' میں عزیز احمد کی طرح حیدر آباد دکن کی زوال سے ہمکنار ہوتی تہذیب اور نئی اقدار کے تولد ہونے کی بشارت دی ہے۔ شوکت تھانوی اور عظیم بیگ چغتائی کا شمار مزاحیہ فنکاروں میں ہوتا ہے۔ ۱۹۸۰ء کے بعد انتظار حسین کا نام ملتا ہے۔ انہوں نے جو ناول لکھے وہ ''دن اور داستان'' ''چاند گہن''''بستی''اور '' تذکرہ'' ہیں۔ لیکن بستی کو سب سے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ موجودہ عہد تک آتے آتے ناول کی تاریخ میں دو اہم نام بانو قدسیہ اور انیس ناگی کا ہے۔ بانو قدسیہ کا ناول ''راجہ گدھ' 'اپنے مخصوص مزاج کے حوالے سے چونکا دینے والا ناول ہے ''راجہ گدھ ''ایک علامتی ناول ہے۔ جو انسانوں کے گناہوں اور شر کے حوالے سے بہت اہم ہے۔ ممتاز احمد خان اس بارے میں کہتے ہیں۔ اس میں عشق لاحاصل اور رزق حرام سے انسانوں میں جنم لینے والی دیوانگی اور انسانی کردار میں پڑنے والی دراڑوں اور ٹوٹ پھوٹ کی تفہیم آج کے زمینی اور عملی انتشار کے دور میں معنی خیزی رکھتی ہے۔(۱۰)انیس ناگی

جو بنیادی طور پر شاعر اور ناقد ہیں لیکن انہوں نے ناول ''دیوار کے پیچھے'' لکھ کر خود کو کامیاب ناول نویس منوالیا ہے۔ اس کے علاوہ اردو ناول کی تاریخ میں مستنصر حسین تارڑ کے ناول ''بہاؤ''، ''خس و خاشاک زمانے''، ''راکھ'' اور ''دیس ہوئے پردیس'' بھی اہمیت کا حامل ہیں۔ اکرام بریلوی کا ناول ''آشوب سرا'' ۱۹۹۴ء میں منظر عام پر آیا۔ اس سے پہلے انہوں نے ۔''نیا افق'' اور ''پل صراط'' لکھے۔ ثقلین نقوی کا نام ''میرا گائوں'' ۲۰۰۰ء میں لکھا گیا۔ وحید احمد کا ناول۔''زینو'' اور بانو قدسیہ کا ایک اور ناول ''حاصل گھاٹ'' ۲۰۰۳ء میں منظر عام پر آیا۔ حسن منظر کا ناول ''العافیہ'' ۲۰۰۷ء میں شائع ہوا۔ محمد الیاس کا ناول ''کہر'' قابلِ ذکر ہے۔ ۲۰۰۶ء میں آج کے سب سے بڑے ادیب محقق اور مورخ ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی کا ناول۔''کئی چاند تھے سر آسماں'' نظر عام پر آیا۔ جس میں اٹھارہویں اور اُنیسویں صدی کی تہذیب کے بارے میں لکھا گیا ہے۔ اردو ناول کا ارتقائی سفر جاری ہے۔ اور اس میں روز بہ روز اضافہ ہو تا رہا ہے۔ اب تک فنی لحاظ سے بھی ا س میں وسعت آئی ہے، جو کہ کافی حوصلہ افزا ہے اس عرصہ میں اردو ناول میں جو موضوعاتی، تکنیکی اور اسلوبیاتی تبدیلیاں آتی ہیں۔ اور اس میں جو تجربے کیے جا رہے ہیں وہ یقینا قابلِ ستائش ہیں۔ اس تاریخی ارتقا میں زیادہ تر مشہور و معروف ناول نگاروں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ جنہوں نے اردو ناول کی روایت کو آگے بڑھایا اور یقینی طور پر بہت سے ایسے ناول نگاروں کا تذکرہ رہ گیا ہے۔ جنہوں نے ایک یا دو ناول ہی لکھے۔

روبینہ کوثر، لیکچرار گورنمنٹ اسلامیہ کالج برائے خواتین، فیصل آباد

حوالہ جات

۱۔ احسن فاروقی، ڈاکٹر، ناول کیا ہے، ص ۱۰

۲۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، آزادی کے بعد اردو ناول، ص ۲۵

۳۔ علی عباس حسینی، ناول کی تاریخ اور تنقید، لاہور: لاہور اکیڈمی، ۱۹۹۴، ص ۳۸۴

۴۔ خالد اشرف، ڈاکٹر، برصغیر میں اردو ناول، لاہور: فکشن ہائوس، ۲۰۰۵، ص ۶۴

۵۔ کے کے کھلر، اردو ناول کا نگار خانہ، لاہور: فینس بکس، بار اوّل، ۱۹۹۱، ص ۲۰

۶۔ عبدالسلام، پروفیسر، اردو ناول بیسویں صدی میں، ص ۴۱

۷۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، آزادی کے بعد اردو ناول، ص ۲۵۱

۸۔ ایضاً، ص ۲۵۳۔۲۵۱

۹۔ ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، آزادی کے بعد اردو ناول، ص ۲۵۴

۱۰۔ ایضاً، ص ۲۶۳

"پہلی بارش" - خصوصی مطالعہ

ڈاکٹر طارق محمود ہاشمی

ABSTRACT

Nasir Kazmi is a modern poet who has given a creative dimension to Urdu Ghazal. His images have a cultural, social and mythological background. "Pehli Barish" is new and unique experiment in modern Urdu Ghazal. This is a series of 23 Ghazals that has continuity and expresses many inner feelings of its creater. This series is also full of mythological images.

غزل میں تسلسل بیان نہ ہونا بھی ایک صفت ہے لیکن یہ صنف اپنے اس وصف کی اسیر بھی کبھی نہیں رہی اور مسلسل غزل یا غزل قطع بند کا رجحان ابتدا ہی سے رہا لیکن بیسویں صدی خصوصاً قیامِ پاکستان کے بعد مسلسل غزل نے کئی ایک نئے رنگ اختیار کیے اور یہ تسلسل غزل در غزل کے پیرائے میں بھی ظاہر ہوا اور یک موضوعاتی غزلوں کے تسلسل کی صورت میں بھی۔ "پہلی بارش" تسلسل بیان کے انہی منفرد پیرایوں کا ایک انوکھا نمونہ ہے۔ جس کے اندر کئی ایک تخلیقی تجربے ظاہر ہوئے ہیں۔ اس سلسلۂ غزل کے شاعر کی فن تمثال پر دسترس تو ظاہر ہے لیکن جس طرح شاعر نے مختلف کیفیات کو تجسیم کیا ہے وہ بھی اپنے اندر حیرتوں کے کئی سلسلے رکھتا ہے۔

ناصر کاظمی کا اسلوب جہاں اور پہلوئوں سے متاثر کُن ہے۔ وہیں اُن کا فن تجسیم بھی اپنے اندر کشش کے ہزار رنگ رکھتا ہے۔ یہ کہنا بجا ہے کہ:

"ناصر کا شہر غزل ایک عجیب شہر ہے۔۔۔ یہاں خموشی انگلیاں چٹخاتی ہے اور سونے صحرا آدھی راتوں کو چیخ اٹھتے ہیں۔ یہاں کوئی صورت جو ستارہ، شبنم اور پھول کی طرح ہے اپنی طرف بلاتی ہے یہاں جلتی ہوئی ریت پائوں چلنے لگتی ہے۔ یہاں دھیان کی سیڑھیوں پر کوئی پچھلے پہر چپکے سے پائوں دھرتا ہے۔ کبھی صبح کا سماں ہوتا ہے اور کبھی پتیاں محوِ یاس اور گھاس اداس ہوتی ہے۔"(۱)

ناصر کاظمی کی تمثال کاری اور تجسیم کاری کا ہنر "پہلی بارش" میں اپنے تمام تر تکنیکی لوازمات سے معمور اور بھرپور نظر آتا ہے۔ چوبیس غزلیات کے اس سلسلے کی وجہ تسمیہ بتاتے ہوئے شیخ صلاح الدین نے Rachel C. Carson کی کتاب "SEA AROUND US" کا ذکر کیا ہے، جس کے بارے میں وہ لکھتے ہیں کہ

"اس کتاب کے پہلے باب میں (یہ دکھایا گیا ہے کہ) ارض اور چاند کی تخلیق کے بعد اُن کے باہمی تعلق سے جب پہلی بارش کا نزول ہوا تو پھر زمین پر سمندر بنے اور ان سمندروں میں حیات نے انگڑائی لی۔۔۔ ناصر نے یہ کتاب اور اسی مصنفہ کی دوسری کتابیں میری وساطت سے پڑھی تھیں اور اس کے تخیّل آمیز بیان سے بہت متاثر ہوئے تھے۔ اس مصنّفہ کی نثر شاعری سے بہت قریب ہے اور ناصر کے تخیّل نے اس مصنّفہ کو یوں ہضم کیا کہ جیسے برسوں کے بعد اُس کو وہ رزق ملا ہو جس کا وہ حقدار ہے۔ اس سلسلۂ غزل کے نام میں اس مصنفہ کے منظرِ کائنات وحیات کا ایک رچائو ضرور ہے۔"(۲)

"پہلی بارش" کی غزلوں کا مطالعہ کیا جائے تو اس بیان کی تصدیق متعدد حوالوں سے ہوتی ہے۔ ان غزلیات کا واقعاتی پس منظر کچھ بھی ہو لیکن اس سلسلۂ غزل کے اشعار میں تمثالیں زمین پر تخلیقی ارتقا کی تصویریں نظر آتی ہیں۔ مقامی لینڈ سکیپ کی تصویریں بھی اس انداز سے تراشی گئی ہیں کہ ان میں ترفّع اور عظمت کا احساس ہوتا ہے۔ جنگل، پانی اور شہروں کی تمثالیں اپنے اندر حیرت واستعجاب کا عنصر رکھتی ہیں :

شام کا شیشہ کانپ رہا تھا

پیڑوں پر سونا بکھرا تھا

جنگل جنگل بستی بستی

ریت کا شہر اڑا جاتا تھا

جگمگ جگمگ کنکریوں کا

دشتِ فلک میں جال بچھا تھا

(۳)

فطرت کی عکاسی کی تمثالوں میں رنگوں کے تنوع کا احساس ایک عجیب استعجاب کا سامان بنتا ہے:

لال کھجوروں کی چھتری پر

سبز کبوتر بول رہا تھا

پیلے پتھریلے ہاتھوں میں

نیلی جھیل کا آئینہ تھا

دھوپ کے لال ہرے ہونٹوں نے

تیرے بالوں کو چوما تھا

کالے پتھر کی سیڑھی پر

نرگس کا اک پھول کھلا تھا

نیل گگن سے ایک پرندہ

پیلی دھرتی پر اترا تھا

سبز پہاڑی کے دامن میں

اُس دن کتنا ہنگامہ تھا

زرد گھروں کی دیواروں کو

کالے سانپوں نے گھیرا تھا

دور کے دریاؤں کا سونا

ہرے سمندر میں گرتا تھا

ہرے گلاس میں چاند کے ٹکڑے

لال صراحی میں سونا تھا

(۴)

پہلی بارش کے سلسلۂ غزلیات میں مختلف نوع کے شہروں، بستیوں اور وادیوں کے لینڈ سکیپ تصویر کیے گئے ہیں، شہروں کے حوالے سے چھٹی غزل بڑی منفرد ہے جس میں پتھر کے ایک شہر کی حیران کن تصویریں ہیں:

پتھر کا وہ شہر بھی کیا تھا

شہر کے نیچے شہر بسا تھا
پیڑ بھی پتھر، پھول بھی پتھر
پتا پتا پتھر کا تھا
چاند بھی پتھر، جھیل بھی پتھر
پانی بھی پتھر لگتا تھا

(۵)

انیسویں غزل میں ایک شہر مدفون کی تمثالیں ہیں۔ جس کے آثار دریافت ہوئے ہیں۔ شاعر ان آثار کو حیرت سے دیکھتا ہے اور شہر کی تاریخ، جغرافیہ، تہذیب و ثقافت اور اس کے باشندوں کے اندازِ تمدن کے بارے میں سوال کرتا ہے:

گونگے ٹیلو! کچھ تو بولو
کون اس نگری کا راجا تھا
کن لوگوں کے ہیں یہ ڈھانچے
کن مائوں نے ان کو جنا تھا
کس دیوی کی ہے یہ مورت
کون یہاں پوجا کرتا تھا
کس دنیا کی کوتا ہے یہ
کن ہاتھوں نے اسے لکھا تھا
کس گوری کے ہیں یہ کنگن
یہ کنٹھا کس نے پہنا تھا
کن وقتوں کے ہیں یہ کھلونے
کون یہاں کھیلا کرتا تھا

(۶)

پہلی بارش کے سلسلۂ غزلیات میں سب سے زیادہ پرکشش تمثالیں پانی اور جنگل سے متعلق ہیں۔ جن کے مناظر میں نہ صرف حسن اور دلکشی ہے بلکہ تخیل اور تحیر بھی ہے۔ ان کی منظر کشی میں شاعر نے صرف خارجی ماحول ہی سے اعتنا نہیں کیا بلکہ بیرونی فضا کے اثر سے شاعر کے داخل میں جن موسموں نے جنم لیا اور اُن موسموں سے وابستہ جمالیات کے جتنے حوالے بنتے ہیں اُن کی بھی تصویر کشی کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ اُن غیر معمولی محسوسات کی تمثالیں بھی ہیں جو فطرت کے حسین مناظر کے مشاہدے کے بعد صرف ایک شاعر کے باطن ہی میں جنم لے سکتے ہیں:

چاند ابھی تھک کر سویا تھا
تاروں کا جنگل جلتا تھا
پیاسی کونجوں کے جنگل میں
میں پانی پینے اترا تھا

ہاتھ ابھی تک کانپ رہے ہیں
وہ پانی کتنا ٹھنڈا تھا
جسم ابھی تک ٹوٹ رہا ہے
وہ پانی تھا یا لوہا تھا
گہری گہری تیز آنکھوں سے
وہ پانی مجھے دیکھ رہا تھا
کتنا چپ چپ کتنا گم سم
وہ پانی باتیں کرتا تھا
(۷)

پانی کی ان تمثالوں کے بارے میں شمس الرحمن فاروقی نے لکھا ہے کہ ''یہ منظر نامہ کسی غیر سیارہ سے آنے والے اسٹر وناٹ کی اچانک زمین تک رسائی سے شروع ہو کر انسان کے کشفِ ذات اور خواب کی طلسماتی فضاء کو اپنے گھیرے میں لے لیتا ہے۔''(۸)

ایسی ہی منظر کشی ایک اور غزل میں جنگل کی ہے۔ تاہم فضابندی میں وہ جادوئی کیفیت نہیں ہے البتہ منفرد حسّی تجربات کا جہانِ حیرت یہاں بھی حیران کرتا ہے:

پون ہری، جنگل بھی ہرا تھا
وہ جنگل کتنا گہرا تھا
بوٹا بوٹا نور کا زینہ
سایہ سایہ راہ نما تھا
کونپل کونپل نور کی پتلی
ریشہ ریشہ رس کا بھرا تھا
خوشوں کے اندر خوشے تھے
پھول کے اندر پھول کھلا تھا
گاتے پھول، بلاتی شاخیں
پھل میٹھا، جل بھی میٹھا تھا
(۹)

ناصرؔ کاظمی کی شاعری اور شخصیت ہر دور میں ایک حیرانی کا عنصر موجود ہے۔

''پہلی بارش'' کی غزلیات میں حیرانی کا یہ عنصر اگرچہ متفرق حوالوں کے ساتھ موجود ہے تاہم وہ تمثالیں بہت زیادہ لائق توجہ ہیں جن میں مختلف احساسات کو اساطیری انداز میں مصوّر کیا گیا ہے۔ ان تصویروں میں طلسماتی فضا، خوف، تحیّر، خوشی اور سرشاری کی کیفیات ہیں۔ یہ جادوئی مناظر ہندوستان کی دیومالائی داستانوں میں بیان کردہ منظر ناموں سے مختلف نہیں ہیں۔ ایسے محسوس ہوتا ہے کہ

"ناصر نے حکایاتی اور داستانی وضعوں کو اپنے تجربے سے ہم آہنگ جاتا ہے اور اس طرح اپنے تجربے کو اجتماعی تخیل کے تناظر میں لا کر دیکھا ہے۔ ان حکایتوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ اُس زمانے میں انتظار حسین اور ناصر کاظمی اپنے تجربات کو حکایاتی حوالوں سے پہچاننے کی کوشش کر رہے تھے۔"(۱۰)

یہ کوشش "پہلی بارش" سے قبل بھی بعض غزلوں میں نظر آتی ہے۔ تاہم اس سلسلۂ غزلیات میں اساطیری اور دیومالائی تمثالیں ایک نمایاں رجحان ہیں۔ اس سلسلے میں غزل ۱۲، ۱۳ اور ۱۶ بطور خاص لائقِ توجہ ہیں۔ اوّل الذکر دو غزلوں میں خوف کی کیفیت بیان کی گئی ہے، جس کے دوران میں شاعر کا سامنا کچھ مافوق الفطرت اور وحشت ناک عناصر سے ہوتا ہے:

دیکھ کے دو چلتے سایوں کو
میں تو اچانک سہم گیا تھا
ایک کے دونوں پاؤں تھے غائب
ایک کا پورا ہاتھ کٹا تھا
ایک کے الٹے پیر تھے لیکن
وہ تیزی سے بھاگ رہا تھا
زرد گھروں کی دیواروں کو
کالے سانپوں نے گھیرا تھا
آگ کی محل سرا کے اندر
سونے کا بازار کھلا تھا
محل میں ہیروں کا بنجارا
آگ کی کرسی پر بیٹھا تھا
اک جادوگرنی وہاں دیکھی
اُس کی شکل سے ڈر لگتا تھا
کالے منہ پر پیلا ٹیکا
انگارے کی طرح جلتا تھا
پیاسی لال لہو سی آنکھیں
رنگ لبوں کا زرد ہوا تھا
بازو کھنچ کر تیر بنے تھے
جسم کماں کی طرح ہلتا تھا
ہڈی ہڈی صاف عیاں تھی
پیٹ کمر سے آن ملا تھا
(۱۱)

شیخ صلاح الدین نے "پہلی بارش" کو جنت کی تلاش کا بیان قرار دیتے ہوئے غالباً اسی غزل کی تمثالوں کے بارے میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ:

"اس میں دوزخ کی بھرپور جھلک نظر آتی ہے۔"(۱۲)

سولھویں غزل میں تراشی گئی تمثالوں میں صرف اساطیری عناصر ہی نہیں بلکہ سرزمینِ ہند کی تہذیبی اور ثقافتی تصویریں بھی ہیں۔ شاعر ایک طویل سفر طے کرنے کے بعد ایک بستی میں اترتا ہے جہاں :

سرماندی کے گھاٹ پہ اُس دن
جاڑے کا پہلا میلا تھا
بارہ سکھیوں کا اک جھرمٹ
سیج پہ چکر کاٹ رہا تھا
نئی نکور کنواری کلیاں
کورا بدن کورا چولا تھا
دیکھ کے جوبن کی پھلواری
چاند گگن پر شرماتا تھا
پیٹ کی ہری بھری کیاری میں
سورج مکھی کا پھول کھلا تھا
ماتھے پر سونے کا جھومر
چنگاری کی طرح اڑتا تھا
بالی رادھا، بالا موہن
ایسا ناچ کہاں دیکھا تھا
کچھ یادیں، کچھ خوشبو لے کر
میں اُس بستی سے نکلا تھا
(۱۴)

ان غزلوں میں نہ صرف تمثالیں ہیں بلکہ کردار بھی تراشے گئے ہیں۔ شاعری میں کردار نگاری بھی مغربی نظم کے جدید اور مرغوب اسالیب میں سے ایک ہے۔ امریکہ اور یورپ کی شعری تاریخ میں متعدد شعرا نے مختلف تکنیکس میں کردار تخلیق کیے ہیں۔ کہیں ان کرداروں کو نام دیا گیا ہے تو کہیں صرف اسمائے ضمیر سے کام لیا گیا ہے۔ ان کرداروں میں بعض اوقات خود کلامی Monologue کا انداز بھی ملتا ہے۔

فارسی اور کلاسیکی اردو غزل میں بھی کردار نگاری کا رجحان رہا ہے عاشق، معشوق، رقیب، ساقی، واعظ، نامہ بر اور رند غزل کے معروف کردار ہیں۔ تاہم ان کی حیثیت Type کی ہے۔ ان کی سیرت و کردار اور اوصاف متعین رہے ہیں لیکن بیسویں صدی میں بعض جدید نظم نگاروں نے اپنی نظموں میں جو کردار تخلیق کیے ہیں اُن میں تخلیقی جہات نظر آتی ہیں۔ اس حوالہ سے اقبال، ن۔م۔راشد، میراجی، مجید امجد، منیر نیازی، اختر الایمان اور جیلانی کامران کے نام اہم ہیں۔

مغربی نظم کا یہ شعری اسلوب بھی ناصر کاظمی نے غزل میں اختیار کیا اور اپنی بھرپور تجرباتی استعداد کی بدولت غزل کو ایک اور نئی اسلوبیاتی راہ کی روشنی دکھائی۔ اس حوالہ سے نہ صرف "پہلی بارش" کے کردار لائق توجہ ہیں بلکہ "برگِ نے" اور "دیوان" میں بھی بعض غزلوں میں کردار تراشے گئے ہیں۔ خصوصاً مشرقی پاکستان کا لینڈ اسکیپ مصوّر کرتے ہوئے ماہی گیروں اور ملاّحوں کے کردار تخلیق کیے۔ اسی طرح ناصر کی ایک معروف غزل میں مانوس اجنبی کا

کردار اپنے اندر ماضی کی بازیافت کے حوالے سے بہت سی حیرانیاں رکھتا ہے۔ یہ کردار ایک اعتبار سے خود شاعر کا شخصی خاکہ بھی ہو سکتا ہے۔ کیونکہ جتنی صفات اُس کردار کی ظاہر کی گئی ہیں اُن کا سراغ خود شاعر کی ذات میں ملتا ہے۔

یہ امر بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ ناصر کاظمی پر لکھی جانے والی تحقیقی و تنقیدی کتابوں میں سے بیشتر کے عنوانات اسی غزل کے مختلف مصرعوں یا اُن کے ٹکڑوں سے دیئے گئے ہیں:

"مجھے تو حیران کر گیا وہ" از احمد عقیل روبی (۱۴)

"ہجر کی رات کا ستارہ" از احمد مشتاق (۱۵)

"وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر" از ڈاکٹر حسن رضوی (۱۶)

"اجنبی مسافر، اداس شاعر" از ڈاکٹر احمد فاروق مشہدی (۱۷)

ناصر کاظمی کے تخلیق کردہ کردار غیر متعین صفات کے حامل ہیں اور اپنی تشریح و توضیح کے لیے نقد کے انھی معیارات کا تقاضا کرتے ہیں جو افسانوی ادب کی تنقید میں متعین کیے گئے ہیں۔

جہاں تک "پہلی بارش" کے کرداروں کا تعلق ہے، اس میں دو بنیادی کردار ہیں ۔ ایک کردار واحد متکلم کے صیغے میں خطاب کرتا ہے جبکہ دوسرا مخاطب ہے۔ پہلا کردار کہانی کا ہیرو ہے جو اپنا تعارف یوں پیش کرتا ہے:

میں نے جب لکھنا سیکھا تھا
پہلے تیرا نام لکھا تھا
میں وہ صبرِ صمیم ہوں جس نے
بارِ امانت سر پہ لیا تھا
میں وہ اسمِ عظیم ہوں جس کو
جن و ملک نے سجدہ کیا تھا
تو نے کیوں مرا ہاتھ نہ پکڑا
میں جب رستے سے بھٹکا تھا
جو پایا ہے، وہ تیرا ہے
جو کھویا وہ بھی تیرا تھا
تجھ بن ساری عمر گزاری
لوگ کہیں گے تو میرا تھا
پہلی بارش بھیجنے والے
میں ترے درشن کا پیاسا تھا

(۱۸)

اس تعارف سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کردار اُس تصور انسان کا ہے جس کا خاکہ تخلیقِ آدم سے پہلے خالقِ کائنات نے سوچا۔ جس کی تخلیق کا مقصد اُسے قلم اور کتاب کی ذمہ داری سونپنا تھا۔ یہ کردار اپنے اندر بھرپور تخلیقی استعداد رکھتا ہے اور زندگی کے رویوں کو بڑے تہذیبی انداز میں دیکھتا ہے اور خطا کے بعد بھی اُسی کے در پر سجدہ کناں ہوتا ہے اور اُس سے جدا ہو کر اپنی آنکھوں میں ایک خلا محسوس کرتا ہے۔

پہلی غزل کے بعد داستانِ محبت کا آغاز ہوتا ہے اور نویں غزل تک یہ کردار اپنے محبوب کے وصل سے سرشار رہتا ہے۔ یہ سرشاریِ شاعری صرف اُس کے داخل ہی میں نہیں بلکہ اُس کے خارج میں موجود عناصر بھی ایک کیف و سرور کی کیفیت میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ وصل کی ان کیفیتوں کا جس انداز سے بیان کیا گیا ہے، وہ اس کردار کے زندہ محسوسات کا پتہ دیتا ہے:

میرے ہاتھ بھی سلگ رہے تھے

تیرا ماتھا بھی جلتا تھا

دوروحوں کا پیاسا بادل

گرج گرج کر برس رہا تھا

تیری پلکیں بوجھل سی تھیں

میں بھی تھک کر چور ہوا تھا

تیری ہلال سی انگلی پکڑے

میں کوسوں پیدل چلتا تھا

تیرے سائے کی لہروں کو

میرا سایہ کاٹ رہا تھا

کالے پتھر کی سیڑھی پر

نرگس کا اک پھول کھلا تھا

(۱۹)

دسویں غزل میں یہ کردار فراقِ یار سے دوچار ہوتا ہے، اس لمحے اُسے بے تابیٔ دل بے چین کرتی ہے لیکن اُس کی تخلیقی استعداد اُسے مایوس نہیں ہونے دیتی۔ چنانچہ وہ اپنے اضطراب سے زندہ لفظ کشید کرنے لگتا ہے:

پچھلی رات کی تیز ہوا میں

کورا کاغذ بول رہا تھا

(۲۰)

ہجر کے ان لمحوں میں وہ شدید خوف زدہ بھی ہوتا ہے۔ خوف کی اس کیفیت کی تمثالیں بارھویں اور تیرھویں غزل میں کھینچی گئی ہیں۔ لیکن خوف کا یہ حصار تا دیر نہیں رہتا اور وہ خوف کی اس آگ سے نکل کر ہرے سمندروں کے ساحلوں پر چہل قدمی کرنے لگتا ہے۔ ٹھنڈا پانی، گاتے نوکے، جاڑے کے میلے میں رقص کرتی لڑکیاں اور چاند تاروں کی تابندگی اُس کے اندر تخلیقی قوتوں کو ابھارتی ہے۔

اس دوران میں اُسے یادِ محبوب بھی رلاتی ہے۔ وہ اُس کے شہر میں بھی جاتا ہے لیکن اُسے شہر آباد نہیں بلکہ ایک مدفنِ قدیم لگتا ہے۔ اس کے برعکس اُسے اپنی تنہائی جنت سامان محسوس ہوتی ہے۔ یہ کردار کہانی کے اس موڑ پر حسنِ مجازی سے حسنِ حقیقی کی طرف مائل ہو جاتا ہے اور تنہائی اُسے محض اکیلا پن نہیں لگتی بلکہ ایک پوری تہذیب دکھائی دیتی ہے:

سوکھ گئی جب سکھ کی ڈالی
تنہائی کا پھول کھلا تھا
تنہائی میں یادِ خدا تھی
تنہائی میں خوفِ خدا تھا
تنہائی محرابِ عبادت
تنہائی منبر کا دیا تھا
تنہائی مرا پائے شکستہ
تنہائی مرا دستِ دعا تھا
وہ جنت مرے دل میں چھپی تھی
میں جسے باہر ڈھونڈ رہا تھا
(۲۱)

یہ کردار تنہائی کو جس وسیع تہذیبی اور تخلیقی تناظر میں دیکھتا ہے۔
یہ کردار بطور تخلیق کار اپنے باطن میں یہ محسوس کرتا ہے کہ

"تنہائی تخلیقی زندگی کے لیے ایک ناگزیر مرحلہ ہے۔۔۔ دنیا کی ہر شے تنہائی کی کوکھ سے جنم لیتی ہے۔ اس عالم کی تمام مخلوقات تنہائی کے پردوں ہی میں نشوونما پاتی ہیں۔ انسان شعور رکھتا ہے، اس لیے وہ تمام مخلوقات کے مقابلے میں سب سے زیادہ حساس ہے۔ شعور و آگہی کا یہ آشوب اسے آسمان و زمین کی وسعتوں میں حیران و سرگرداں لیے پھرتا ہے۔ شاعر کی تنہائیوں نے اس دنیا کے گوشے گوشے کو ایک حیاتِ تازہ بخشی ہے اور اُس کی تنہائی کا یہ سفر ابد تک جاری رہے گا۔۔۔"(۲۲)

"پہلی بارش" کا دوسرا کردار معشوق کا ہے، جس کے حسن و جمال کا سراپا شاعر نے مختلف غزلوں میں کھینچا ہے:

تیرے بالوں کی خوشبو سے
سارا آنگن مہک رہا تھا
چاند کی دھیمی دھیمی ضو میں
سانولا مکھڑا لو دیتا تھا
(۲۳)

اس پیکرِ جمال سے وصل کی سرشاریوں کا جس انداز سے ذکر کیا گیا ہے۔ اُس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کردار بھی اپنے من میں شاعر سے ملن کی لگن رکھتا ہے۔ نویں غزل میں تو یہ کردار رات کی طوفانی بارش میں خود ملنے بھی آتا ہے۔ اگلی غزل میں اُس کے دوسری بار آنے اور اُس کے انتظار میں شاعر نے اپنی بے تابی

بھی بیان کی ہے لیکن یہی وہ ملاقات ہے جس میں یہ کردار کسی ان جانے خیال یا وہم کا شکار ہو کر داغِ جدائی دے جاتا ہے۔ اگرچہ وہ ایک بار پھر ملتا ہے تاہم اُس پرانے وہم سے اپنے دل و دماغ کو آزاد نہیں کر پاتا اور ایک ویران ریلوے سٹیشن پر شاعر کو ہمیشہ کے لیے الوداع کہہ دیتا ہے۔

یہ وجود جس کا خارجی طور پر اس کہانی میں اگرچہ اتنا ہی کردار ہے کہ شاعر اس پیکرِ جمال کے عشق میں مبتلا ہے اور کچھ دن شاعر کو وصل سے سرشار کر کے ہمیشہ کے لیے چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔ تاہم داخلی سطح پر یہ کہانی کے مرکزی کردار کے لیے بہت بھرپور ہے۔ اس کا حسن شاعر کے لیے متاثر کن ہے، اُس کا وصل شاعر کے لیے سامانِ سرشاری ہے لیکن سب سے بڑھ کر اُس کا ہجر اور اُس کے نتیجے میں ملنے والی تنہائی اُس کے لیے تخلیق کا سرچشمہ بن جاتی ہے۔ اس تنہائی میں وہ اپنی ذات اور امکانات کا بھی ادراک حاصل کرتا ہے اور کائنات کے اس تخلیقی عمل پر غور کرتے ہوئے اُسے اُس خالق کا عرفان بھی نصیب ہوتا ہے جس کے حکم سے اس جہانِ آب و خاک کا چاک گردش میں ہے۔

ناصر کاظمی کی ذات اور فن کے بعض محققین نے اس کردار کے حوالے سے اُن کی ذاتی زندگی میں بھی کھوج لگایا ہے اور اس سلسلے میں بعض نسوانی کرداروں کے ذکر کے علاوہ ملتان کا ایک سانولا چہرہ بھی دیکھا ہے۔(۲۴) ڈاکٹر احمد فاروق مشہدی نے مذکورہ کردار سے تعلق کے بعض واقعات جن کا ذکر اُن کے شخصی خاکے ''مجھے تو حیران کر گیا وہ'' از عقیل روبی(۲۵) میں کیا گیا ہے اور اپنی ذاتی معلومات کی بنیاد پر اس پہلو کی صداقت کا بھی اظہار کیا ہے۔(۲۶)

مذکورہ حقائق اور اُن کی تصدیق کی تحقیقی حوالے سے ایک اہمیت ہو سکتی ہے لیکن تنقیدی نقطۂ نظر سے کسی تخلیقی فن پارہ میں بنیادی چیز یہ اہمیت رکھتی ہے کہ تخلیق کار نے ذاتی دکھ یا واقعات کو کس طرح کسی بڑے معنوی یا شعری تجربے میں ڈھالا ہے اور اس تجربے سے کیا زندہ لفظ کشید کیے ہیں اور اگر فن کار کسی عظیم فن پارے کو تخلیق کرنے کا جوہر رکھتا ہے اور اپنی فنی استعداد کو بروئے کار لا کر وہ کوئی شعری صحیفہ تخلیق کر لیتا ہے تو اُس کے پس منظر یا واقعاتی اسباب کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔

''پہلی بارش'' میں دو مرکزی کرداروں کے علاوہ بعض اساطیری کردار (جن کا ذکر تمثالوں کے باب میں کیا جا چکا ہے) بھی اپنے اندر حیرانیاں رکھتے ہیں۔ یہ کردار بعض کیفیتوں کی تجسیم تو ہیں لیکن کہانی میں کسی نئے موڑ یا تبدیلی کا باعث نہیں بنتے۔ کرداروں کے سلسلے میں سرماندی کے گھاٹ پہ جاڑے کے پہلے میلے میں بارہ سکھیوں کا رقص بھی بہت پرکشش ہے۔ مذکورہ انسانی کرداروں کے ساتھ کہیں کہیں مظاہرِ فطرت بھی کرداروں کا روپ دھارتے ہیں، جو شاعر کی بے پناہ تخئیلی قوت اور تخلیقی استعداد کا پتہ دیتے ہیں۔ پہلی بارش بلاشبہ ایک اہم تخلیقی تجربہ ہے جس نے اردو غزل میں تسلسل بیان کے ساتھ ساتھ اسلوب کے کئی ایک نئے در وا کیے جس کے جدید غزل میں نقوش کئی ایک حوالوں سے دیکھے جا سکتے ہیں۔

ڈاکٹر طارق محمود ہاشمی، اسسٹنٹ پروفیسر، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد

حوالہ جات

۱۔ خلیل الرحمن اعظمی۔ ''زاویہ نگاہ'' آدرش پبلشرز، بیراگی، س ن، ص:۴۳۔۴۷

۲۔ شیخ صلاح الدین۔ ''ناصر کاظمی ایک دھیان'' مکتبہ خیال لاہور ۱۹۸۶، ص:۱۱۷

۳۔ ناصر کاظمی، کلیاتِ ناصر کاظمی، جہانگیر بک ڈپو، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص۱۶

۴۔ ایضاً، ص۵۰ ۵۔ ایضاً، ص۵۳ ۶۔ ایضاً، ص۶۱ ۷۔ ایضاً، ص۶۷

۸۔ شمس الرحمن فاروقی، اثبات و نفی، مکتبہ جامعہ دہلی ۱۹۸۶، ص:۱۵۸

۹۔ کلیاتِ ناصر، ص۷۹

۱۰۔ سہیل احمد خان، مجموعہ سہیل احمد خان، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۴ء، ص ۱۷۳

۱۱۔ کلیاتِ ناصر، ۷۹ ۱۲۔ ایضاً، ص ۸۱ ۱۳۔ ایضاً، ص ۸۲

۱۴۔ احمد عقیل روبی۔ ’’مجھے تو حیران کر گیا وہ‘‘ ورڈز آف وزڈم لاہور ۱۹۹۴ء

۱۵۔ احمد مشتاق، ہجر کی رات کا ستارہ، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۷۲۳ء

۱۶۔ ڈاکٹر حسن رضوی، وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء

۱۷۔ ڈاکٹر احمد فاروق مشہدی۔ ’’ اجنبی مسافر، اداس شاعر‘‘ بیکن ہاؤس ملتان ۲۰۰۱

۱۸۔ کلیاتِ ناصر، ص ۸۲ ۱۹۔ ایضاً، ص ۸۳ ۲۰۔ ایضاً، ص ۸۲ ۲۱۔ ایضاً، ص ۸۵

۲۲۔ ناصر کاظمی۔ فیچر ’’شاعر اور تنہائی‘‘ مطبوعہ ’’خشک چشمے کے کنارے‘‘ مکتبہ خیال لاہور ۱۹۸۷، ص: ۸۳

۲۳۔ کلیاتِ ناصر، ص ۸۶

۲۴۔ ’’وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر‘‘، ص: ۲۶۰

۲۵۔ ’’مجھے تو حیران کر گیا وہ‘‘ ۸۶ ۲۶۔ ’’ اجنبی مسافر، اداس شاعر‘‘، ص: ۱۴۵

وزیر آغا کے انشائی مجموعے۔"خیال پارے" کا اسلوبیاتی جائزہ

شیر بالی شاہ

ABSTRACT

Dr. Wazir Agha (1922-2010) was one of the greatest poets, critics and researchers of Urdu literature. He wrote light essays (INSHAYA) with continuity and persuaded, other writhers to write light essays, and consequently this genre made progress greatly. Four volumes of his light essays have been published in his PAGDANDI. Not only has Wazir Agha explored different aspects of light essays, but also decorated his prose with different figures of speech like simile, metaphor, comparison etc. In this research article the .technical and linguistic traits of his prose of light essays, have been dealt in great detail

ڈاکٹر وزیر آغا(۱۹۲۲۔۲۰۱۰ء)کا نام اردو ادب کے اُن کثیر الجہت اُدباء میں شامل ہے، جن کے نام ایک ہاتھ کی انگلیوں پر آسانی سے گنے جاسکتے ہیں۔ وزیر آغا نے اردو ادب کی اکثر اصناف پر طبع آزمائی کی ہے اور اُن میں کافی حد تک کامیاب نظر آتے ہیں۔ اُن کی تنقید و تحقیق پر مبنی کُتب میں "اردو شاعری کا مزاج"، "نظم جدید کی کروٹیں"، "تنقید و احتساب"، "نئے مقالات"، "انشائیے کے خدوخال"، "ساختیات اور سائنس" اور "اردو ادب میں طنز و مزاح" ،نہایت اہم ہیں۔ شاعری میں اُن کے مجموعے "آدھی صدی کے بعد"، "شام اور سائے"، "نردبان" اور "دن کا زرد پہاڑ"، شامل ہیں۔ اس کے علاوہ اُنھوں نے خاکوں کی ایک کتاب "شام دوستاں آباد" بھی تخلیق کی ہے، جو اردو ادب کی سوانحی باب میں خوب صورت اضافہ ہے۔

محولہ بالا تنقیدی، تحقیقی اور تخلیقی کتابوں کے علاوہ وزیر آغا کو ایک ایسی تخلیقی صنف کا خالق بھی گردانا جاتا ہے، جو اُن ہی کی وجہ سے آج زندہ و پائندہ ہے اور وہ صنف انشائیہ ہے۔ اُردو ادب میں انشائیہ کو وزیر آغا اور وزیر آغا کو انشائیہ کے نام سے آج بھی لوگ یاد کرتے ہیں گویا انشائیہ اور وزیر آغا ایک دوسرے کے ساتھ لازم و ملزم ہیں۔ جمیل آذر اس حوالے سے لکھتے ہیں:

" وزیر آغا اور اُردو انشائیہ اب لازم و ملزم ہو گئے ہیں جوں ہی کوئی انشائیہ صفحہ قرطاس پر نمودار ہوتا ہے ذہن فوراً وزیر آغا کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔"(۱)

اُردو انشائیہ کو خصوصاً وزیر آغا کا احسان مند ہونا چاہیے کیوں کہ اُنھوں نے اپنی ساری فکری و فنی اور تخلیقی توانائیاں اِس صنف کی آبیاری اور نشوونما میں صرف کی ہیں۔

وزیر آغا کے چار انشائی مجموعے یعنی "خیال پارے"، "چوری سے یاری تک"، "دوسرا کنارہ" اور "سمندر اگر میرے اندر گرے" چھ مزید انشائیوں سمیت اُن کے انشائی کلیات "پگ ڈنڈی" میں شائع ہوئے۔

یہ تمام کے تمام انشائی مجموعے موضوعاتی اور فنی حوالے سے قابلِ صد ستائش ہیں لیکن یہ آرٹیکل اُن کے پہلے انشائی مجموعے سے بحث کرتا ہے اس لیے یہاں صرف اُن کے پہلے مجموعے اُسلوبیاتی جائزہ لیا جاتا ہے۔

" خیال پارے" وزیر آغا کا پہلا انشائی مجموعہ ہے۔ یہ مجموعہ سب سے پہلے ۱۹۶۱ء کو زیور طباعت سے آراستہ ہوا۔ وزیر آغا کے کلیات میں شامل اِس مجموعہ میں کل بائیس(۲۲) انشائیے ہیں۔ اِس مجموعہ کا پہلا انشائیہ "پگ ڈنڈی" جبکہ آخری انشائیہ "آسیب" ہے۔ موضوعاتی حوالے سے یہ مجموعہ تصوف، فلسفہ، اخلاقیات، نفسیات، سائنس، عمرانیات اور مابعد الطبیعیات وغیرہ سے لیس ہے جبکہ اُسلوبیاتی حوالے سے یہ مجموعہ متنوع کیفیات سے سرشار ہے۔ اِس میں

اگر ایک طرف شاعرانہ تخیل ہے تو دوسری طرف تشبیہات و استعارات، محاکات و حُسن تعلیل کی نیرنگیاں انگڑائیاں لیتی ہیں۔ اِن انشائیوں کی ایک تیسری جہت بھی ہے جن میں بذلہ و موازنہ، ڈرامائی انداز اور فطرت نگاری سانس لیتی محسوس ہوتی ہے۔

وزیر آغا کے انشائیوں میں موجود انشائی اُسلوب کی طرف ڈاکٹر انور سدید اِن الفاظ میں اشارہ کرتے ہیں:

"وزیر آغا کا تخلیقی اُسلوب محض انشائیے کی تکنیکی ضرورت کو پُورا نہیں کرتا بلکہ یہ اُن کی عمر بھر کی ریاضت کا ثمر اور تہذیبی شخصیت کا پرتو بھی ہے۔ اُن کے اُسلوب میں دُھندلا اور سحر زا اُجالا پیدا کرنے کی صلاحیت بے حد نمایاں ہے۔ اِس مقصد کے لیے وہ کہیں تمثیلی انداز اختیار کرتے ہیں کہیں علامت، تشبیہ یا استعارے کا سہارا لیتے ہیں کہیں ڈرامائی عناصر پیدا کرنے کے لیے لفظ میں برقی روسی دوڑا دیتے ہیں۔"(۲)

درج بالا رائے کے تناظر میں اگر یہ کہا جائے کہ وزیر آغا اپنے سبک، فطری اور رومانوی اُسلوب کے باعث اردو انشائیہ میں زندہ ہیں، تو بے جا نہ ہو گا، کیوں کہ اگر ان کے اُسلوب میں یہ صناعی اور سِحر کاری نہ ہوتی تو آج انشائیہ کے میدان میں اُن کا نام تو ضرور لیا جاتا لیکن یہ شہرت اور نام اُنھیں ہر گز حاصل نہ ہوتا۔ وزیر آغا نے انشائی اسلوب کو مختلف ذرائع سے مُزین کیا ہے، ان میں سے چند ایک ذرائع کا ذکر ملاحظہ کیجیے:

تشبیہات و استعارات

وزیر آغا نے اپنے اِن انشائیوں میں تشبیہات و استعارات کے دریا بہا دیئے ہیں۔ اُن کے اِس مجموعہ کے ہر صفحہ پر تین سے لے کر پانچ تک مثالیں با آسانی مل سکتی ہیں۔ اُن کے تشبیہات و استعارات دوراز کار نہیں بلکہ انتہائی آسان اور زود فہم ہیں۔ یہاں نمونے کے طور پر چند مثالیں ملاحظہ کریں:

☆ "پگ ڈنڈی سڑک کی طرح سیدھی نہیں ہوتی، اِس میں انسانی مزاج کے سارے پیچ و خم موجود ہوتے ہیں۔" (۳)

☆ "ترتیب تو بالکل اُس شاخ کی طرح ہے جسے ذرا سا جھکائیں تو تڑاخ سے ٹوٹ جائے۔" (۴)

☆ " گویا لحاف ایک قلعہ ہے جس میں داخل ہو کر جس کے دروازے بند کر کے، میں غنیم سے محفوظ ہو جاتا ہوں۔" (۵)

☆ " انسانی فطرت قید و بند کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ اس میں شعلے کی سی بے قراری اور ہوا کی سی آوارہ خرامی ہے۔"(۶)

☆ " بادلوں کے آوارہ ٹکڑے، سنہری بجروں کی طرح رواں دواں تھے۔

☆ "آج مجھے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے میرا بستر ایک جزیرہ ہے۔" (۷)

☆ "بہار ہے کیا۔۔۔ ایک دریوزہ گر جو سردی سے خنکی اور گرمی سے شدت حاصل کرتی ہے۔" (۸)

☆ " ہماری حالت تو اُس مچھلی کی سی ہے جو سمندر کی تہہ میں رہتی ہے اور سمندر سے باہر کی دنیا کے بارے میں وثوق کے ساتھ باتیں کرتی ہیں۔"

☆ " قطار اندر قطار سیہ فام، موٹی اور بھدّی، خوف ناک آنکھوں اور مُڑے سینگوں والی بھینسیں یوں کھڑی تھیں جیسے کسی ریگستان میں جلی ہوئی کرخت اور سیاہ پہاڑیاں۔(۹)

ان تشبیہات و استعارات کو پڑھتے جایئے اور ادبی انبساط اُٹھاتے جایئے۔ اِس میں اگر ایک طرف رومانوی غزل کی سی کیف ہے تو دوسری طرف شراب ارغواں کی سی مدہوشی ہے۔ یہ مثالیں مُشتے نمونے از خروارے ہیں ورنہ اِس مجموعہ میں تشبیہات و استعارات کی اِس قدر بہتات ہے کہ اس پر ایک اچھا خاصا ضخیم مقالہ لکھا جا سکتا ہے۔

تخیل کی اُڑان

وزیر آغا کے مجموعہ ھذا میں تخیل کی اُڑان اُس مقام پر ہے جہاں پر دوسرے ادباء کے پَر جلتے ہیں۔ یہاں پر وزیر آغا ایک نثار سے زیادہ ایک رومانوی شاعر دکھائی دیتے ہیں۔ ان انشائیوں میں اُنھوں نے بعض جگہوں پر زمامِ قلم کو بالکل کھلا چھوڑ دیا ہے جہاں وہ محمد حسین آزاد اور مولانا ابو الکلام آزاد کے ہم پلہ دکھائی دیتے ہیں۔ مجموعے سے چند مثالیں بطورِ نمونہ پیش کیے جاتے ہیں:

" پگ ڈنڈی سے لُطف اندوز ہونے کے لیے، خاموشی از حد ضروری ہے۔ اِس کا ایک فائدہ تو یہ ہے کہ چند ہی لمحوں کی خاموشی کے بعد پتوں، جھاڑیوں، غاروں اور گھاس کے قطعوں سے متجسس نظریں جھانکنے لگتی ہیں اور جگہ جگہ سر سراہٹ سی محسوس ہونے لگتی ہے۔۔۔ آپ جنگل کی ریشمیں چلمن کو اُٹھا کر فطرت کے پُر اسرار محمل میں جھانکنے لگتے ہیں۔"(۱۰)

" کرسیوں، میزوں، فرش اور آتش دان پر کتابیں، رسالے اور اخبارات بکھرے پڑے ہیں ؛ایک کرسی سر بسجود ہے اور دوسری، میز سے مصروفِ گفتگو ہے۔ صوفے کا پردہ لٹک کر فرش کے قالین سے دست و گریبان ہے اور قالین کے شیر، نوکِ پا کی زد پر ہیں۔"(۱۱)

" میرا اپنا یہ حال ہے کہ آگ تاپنے کے لیے اُس روز کا منتظر رہتا ہوں جب سرما کا پہلا بادل بڑے بڑے سیاہ لحافوں کی صورت، بساطِ فلک پر پھیل جاتا ہے اور یہ لحاف، کارواں در کارواں، گرج اور چمک سے نا آشنا، کسی مجبور کی آنکھوں کی طرح دھیرے دھیرے برستے، اُفق مشرق کی طرف اُڑتے چلے جاتے ہیں اور سردی کی ایک تیز لہر، ہر مُوئے بدن کی تہہ تک اُترنے لگتی ہے۔" (۱۲)

" گرمی کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں بہار کی گریز پا دوشیزگی کے بجائے، نسوانیت کی دیر پا پختگی کا پرتو موجود ہے؛ بے خودی و سرشاری کے بجائے، اِس کے سراپا میں ایک ہلکی ہلکی، میٹھی میٹھی حرارت ہے جو طوفانِ باد و باراں میں ایک چنگاری کی طرح سلگتی ہے اور مطلع صاف ہو تو شعلے کی طرح بھڑک اٹھتی ہے۔" (۱۳)

" دھند کسی کی رعایت نہیں کرتی۔۔۔ محل جھونپڑی، پہاڑ، ندّی، امیر، غریب ہر کسی کو دُھند کی دیوی اپنی گود میں لے کر سُلا دیتی ہے۔" (۱۴)

درج بالا مثالوں سے وزیر آغا کے ان انشائیوں میں تخیل کی اُڑان کا بھرپور اندازہ ہوتا ہے۔ جو قاری کے تخیل کو جِلا دینے کے ساتھ ساتھ اُنہیں ارفعیت سے ہم کنار کر دیتے ہیں۔ وزیر آغا کے ان انشائیوں میں تخیل کی اُڑان اِس قدر دلکش و دِل آویز ہے کہ زبان بار بار داد دیئے بغیر نہیں رہ سکتی۔

اشعار سے جُملے بنانا

وزیر آغا نے اپنے انشائی اُسلوب کو خوب سے خوب تر بنانے کے لیے مشہور و معروف شعراء کے مشہور و معروف اشعار اور نظموں سے ایسے جملے بنائے ہیں جو اُن کی اپنی اختراع دکھائی دیتے ہیں۔ اگر کوئی قاری اصل اشعار اور نظموں سے واقف نہ ہو تو وہ لازماً اُنہیں وزیر آغا کی طبع زاد جملے کہیں گے۔ ذیل میں وزیر آغا کے انشائیوں سے مثالیں پہلے دی جاتی ہیں اور اصل اشعار معہ شعراء بعد میں دیئے جاتے ہیں تا کہ پتہ چلے کہ وزیر آغا نے اپنے اِن انشائی چراغوں کو فروزاں کرنے کے لیے کن کن چراغوں سے آتش لی ہے۔

" عقل کی تگ و دو تو ہمیشہ سے لبِ بام تک رہی ہے۔ یہ آپ کو سبکسارانِ ساحل کی انجمن کا مستقل رُکن بنا دیتی ہے۔"(۱۵)

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق

عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی

(اقبال)

" انسان کو زمانے کی ہوا کا رُخ دیکھ کر ہی چلنا چاہیے اور جس طرف ہَوا کا رُخ ہو۔ چُپکے سے اُسی طرف کو جھک جانا چاہیے۔" (۱۶)

سدا ایک ہی رُخ نہیں نائو چلتی

چلو تم اُدھر کو ہَوا ہو جدھر کی

(حالیؔ)

" زندگی، بقولِ شاعر، ایک ایسی پیرہ زنِ حسن فروش ہے جو آلائشوں اور حادثوں سے لیس ہو کر نکلتی اور دل والوں کا پیچھا کرتی ہے؛ اور دل والے ہیں کہ اِس سے بھاگ کر کبھی تو رقص گاہ کے راگ رنگ میں کھو جاتے ہیں؛ کبھی وہ لفظوں، لکیروں اور مجسموں کے سُندر دنیا میں اپنے نقوشِ پا کو مٹانے کی کوشش کرتے ہیں۔"(۱۷)

زندگی اِک پیرہ زن!
جمع کرتی ہے گلی کوچوں میں روز و شب پرانی دھجیاں
تیز، غم انگیز، دیوانہ، ہنسی سے خندہ زن (نذر محمد راشدؔ)

"ہوا کی آہوں کے سوا کوئی آواز نہیں۔ انجن کی آواز بھی بند ہے۔ یاالٰہی! یہ ماجرا کیا ہے!"(۱۸)

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار
یاالٰہی یہ ماجرا کیا ہے
(غالبؔ)

" بستر کی نرم اور پُر سکوں فضا میں مجھے اُس تماشائی کا منصب ملا ہے جس کے سامنے شب و روز ایک تماشا ہو رہا ہے اور وہ اُسے بازیچۂ اطفال سے زیادہ اہمیت نہ دے۔" (۱۹)

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مِرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مِرے آگے
(غالبؔ)

" یہ سربُلند خوشہ کہاں سے آیا ہے! یہ خوشہ از خود فطرت کی کوکھ سے اُبھرا ہے: یہ وہ دیدہ ور ہے جو بڑی مشکل سے پیدا ہوتا ہے۔" (۲۰)

ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے
بہت مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا
(اقبال)

" دیوار سے ٹیک لگائے بیٹھے ہیں اور نکہت بادِ بہاری کی چھیڑ سے بھی بیزار ہیں۔" (۲۱)

نہ چھیڑ اے نکہتِ بادِ بہاری راہ لگ اپنی
تجھے اٹھکیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں
(انشاءاللہ خان انشاء)

شاعر ہونے کی وجہ سے وزیر آغا کے انشائیوں میں اس قسم کی مثالیں ملتی ہیں اگر وہ شاعر نہ ہوتے تو شاید شاعری کی مٹھاس اور حلاوت اُن کے انشائیوں میں اس طور ہر گز نہ ہوتی۔ وزیر آغا سے پہلے مولانا ابوالکلام آزاد نے اپنے مکاتیب " غبارِ خاطر " میں اِس کا اہتمام کیا تھا اور شاید وزیر آغا نے آزاد کے تتبع میں یہ سب کچھ کیا ہے۔

فطرت نگاری

فطرت نگاری تو عموماً شاعری اور افسانوی ادب سے مخصوص ہے لیکن وزیر آغا نے اپنے ان انشائیوں میں بھی اس کو خوب برتا ہے۔ اُن کے ہاں فطرت نگاری کی ایسی بوقلموں مثالیں ملتی ہیں کہ انہیں پڑھنے کے بعد انسان کسی لمحہ کے لیے خود کو فردوس گم گشتہ میں پاتا ہے۔ گویا وہ اپنے آپ میں نہیں رہتا اور انشائیہ نگار کے تخیلی جنت میں وارد ہوتا ہے۔ چند مثالیں یہاں درج کی جاتی ہیں:

" شام کا وقت ہے، دن کی روشنی دھیرے دھیرے ماند پڑ رہی ہے اور شام کے دُھندلکے، کمال آہستگی سے اُفقِ مشرق سے اُٹھتے، خراماں خراماں آسمان کی وُسعتوں میں پھیل رہے ہیں۔ اِن دُھندلکوں کی ہمراہی میں کچھ تھکے تھکے سست رَو پرندے، نہ جانے کب سے بساطِ فلک کو پار کرنے کی سعی لاحاصل میں مبتلا ہیں! ان کی منزل، درختوں کا وہ تاریک سا جُھنڈ ہے جو گائوں کے آخری کنارے پر ایک سیاہ دیوار کی طرح کھڑا ہے۔" (۲۲)

" شام کا وقت ہے کچھ تھکے تھکے سست رَو پرندے، نہ جانے کب سے بساطِ فلک کو پار کرنے کی سعی دوام میں مبتلا ہیں! تنہائی اور اُداسی میں لپٹے ہوئے گائوں پر ہولے ہولے سُرمئی دُھندلکے مسلط ہو رہے ہیں مجھے محسوس ہوتا ہے گویا میں ایک طویل مدت کے بعد اپنے مرکز کی طرف لوٹ رہا ہوں۔" (۲۳)

"خود فطرت، جزو کو کُل میں گم کر دینے پر آمادہ ہے۔ توتا، سبز پتوں میں غائب ہونے کے لیے سبز رنگ اختیار کرتا ہے۔ چیتا، جنگل کی چتکبری فضا میں خود کو چھپانے کے لیے ویسا ہی لباس پہن لیتا ہے۔ رنگین پھولوں میں اُڑنے والی تتلی، خود کو رنگین پَروں میں مُزین کر لیتی ہے۔ کیوں؟۔۔۔ اِس لیے کہ فطرت کی نظروں میں اخفا ہی تحفظِ ذات کا بہترین حربہ ہے۔" (۲۴)

" وہ دیکھیے، پہاڑی کے دامن میں جُھکے ہوئے درختوں کے بالکل نیچے ایک سبز بنچ خالی پڑا ہے، وہاں چل کر بیٹھ جایئے۔۔۔ یوں نہیں بنچ پر نیم دراز ہو جایئے اور اپنے جسم کو قطعاً ڈھیلا چھوڑ دیجیے۔ اَب اپنے گرد و پیش پر ایک نظر ڈالیے، دیکھیے، باغ کا یہ گمنام سا گوشہ کتنا خاموش اور تنہا ہے۔" (۲۵)

" میں اُس سنہری منظر کو دیکھنے کا متمنی ہوتا ہوں جب اُبھرتے ہوئے سورج کی شعاعیں، سامنے کے پہاڑ پر، چیڑ کے گھنے جنگل میں آگ لگا دیتی ہے اور سارا ماحول، ایک دِل نواز، رخشندگی میں تحلیل ہو جاتا ہے؛ درختوں پر جھکے قرمزی رنگ کے اَبر پارے، جگمگا اُٹھتے ہیں اور پہاڑ کی کمر سے لپٹی پیچ دار سڑک سونے کے تار کی طرح چمکنے لگتی ہے۔"(۲۶)

درج بالا اقتباسات میں وزیر آغا نے فطرت کو اس کے تمام تر متنوع رنگوں اور بُوقلموں کیفیات سمیت پیش کیا ہے۔ فطرت خارجی بھی ہو سکتی ہے اور انسان کی داخلی بھی ان مثالوں میں خارجی اور داخلی دونوں صورتیں شامل ہیں۔ وزیر آغا کے انشائیوں میں موجود اس عنصر کی طرف منور عثمانی نے ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے:

" وزیر آغا کے ہاں شروع ہی سے بات کہنے کا انداز بے حد نرم، گداز اور لچکیلا رہا ہے۔۔۔ ایسا اُسلوب صرف اُس شخص کے یہاں ظہور کرتا ہے جس کی ایک عمر پودوں، پھولوں، لچکیلی شاخوں اور شبنمیں پتوں کے قریب تر گزری ہوں۔۔۔ اتنی قریب تر کہ سارے باغ اور کھیت اُس کے اندر اُتر گئے ہوں، پھر اُنہوں نے اپنے نباتاتی اور نامیاتی عناصر کو اپنے مبتلا کے جسم کی رگوں، خون کی گردشوں اور ذہن کے آمیزوں میں رواں کر دیا ہو۔ اُسلوب کو مزید کئی رنگوں، گہرائیوں اور وسعتوں سے ہم کنار، انشائیہ نگار کی اُس محبت نے کیا ہے جو اُسے فطرت کے تنوع، آفاق کی وسعت اور کائنات کی متلون مزاجی سے ہمیشہ رہی ہے۔" (۲۷)

منور عثمانی کی اس موٴقر رائے کے بعد اپنی کوئی رائے دینا، سورج کو چراغ دکھانے کے مترادف ہے۔ اس لیے اسی رائے پر اکتفا کیا جاتا ہے۔

بذلہ و موازنہ

وزیر آغا نے اپنے ان انشائیوں میں بذلہ و موازنہ کا حربہ نہایت سلجھے ہوئے طریقے سے برتا ہے۔ وزیر آغا کے انشائیوں میں موجود اس حربے کی طرف رفیق سندیلوی نے ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے:

" مزاح کے اماثل میں سے وزیر آغا نے بذلہ و موازنہ کے طریقِ کار کو زیادہ تر انشائیے کی تکنیک اور ماحول میں شامل کیا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ بذلہ و موازنہ کا یہ عمل الفاظ سے ہم رشتہ رہ کر ہی اپنے کمالات نہیں دکھاتا بلکہ الفاظ کی طرفوں سے چمٹے ہوئے سایوں کو بھی گرفت میں لیتا ہے اور مشاہدہ و تجربہ اور ادراک و تفہیم

کی مرکب بصیرت سے اشیا و مظاہر کے باہمی تماثل اور ممزوج تخالف میں تکثیری جہتیں دریافت کرتا ہے۔ بذلہ و موازنہ کی اس صلاحیت کے عقب میں دراصل عملِ مرابطہ کی وہ قوت کارفرما ہے جو وزیر آغا کے انشائیوں میں تخیل کے غنا کو جذبات کے متلاطم شور میں دبنے نہیں دیتی۔"(۲۸)

وزیر آغا بذلہ و موازنہ میں کس حد تک کامیاب ہیں، آیئے چند مثالوں کو غور سے دیکھیں اور پرکھیں:

" بہادری ایک ناتراشیدہ جذبہ ہے۔۔۔ جذبہ جو سطحیت میں لپٹا ہوا ہے۔۔۔ اس کے پس منظر میں کسی ذہنی ارتقا کے نقوش نہیں ملتے! اس کے برعکس، بُزدلی انسان کے تدریجی ذہنی اور سماجی ارتقا کا نتیجہ ہے۔۔۔ نثری نظم کی طرح بزدلی بھی مستقبل کی چیز ہے۔ چنانچہ وہ دِن دُور نہیں جب بہادُری کا ہر کارنامہ " قابلِ دست اندازئ پولیس" قرار پائے اور بُزدلی کے ہر فعل پر قوم کی طرف سے انعامات تقسیم ہوا کریں گے۔" (۲۹)

" میرؔ و غالب کی دِلّی مَر چکی ہے؛ اب اس کی خاک سے ایک نئی دلّی نے جنم لیا ہے۔ ماں میں ایک بزرگانہ وقار تھا اور وہ ضبط و تحمل، سکون و اطمینان کی علامت تھی۔ بیٹی شان و شوکت، غرور و تمکنت اور بناؤ سنگار کی طرف مائل ہے۔ ماں کے پاؤں زمین پر تھے اور نظریں آسمان کی رفعتوں پر۔۔۔ بیٹی ساتویں منزل پر بصد ناز و ادا کھڑی ہے لیکن اُس کی نظریں زمین میں گڑی ہوئی ہیں۔" (۳۰)

"شخصیت تو ایک وزنی عمامہ ہے جو ہر لحظہ، آپ کو اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے اور ہر قدم پر آپ کو سربلندی کی دعوت دیتا ہے۔ اس طلسمیں عمامے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اِسے پہنتے ہی آپ کو ہر شے، چھوٹی اور حقیر نظر آنے لگتی ہے اور آپ خود کو ہفت اقلیم کے تاجدار محسوس کرنے لگتے ہیں۔۔۔ اس کے برعکس، انفرادیت آپ کو اونچے سنگھاسن سے نیچے اُتارتی ہے؛ آپ کے سر سے عمامہ اُتار کر ایک طرف رکھ دیتی ہے، اپنی نازک نازک انگلیوں سے آپ کی اکڑی ہوئی گردن کو سہلاتی ہے؛ حتیٰ کہ گردن کے پٹھوں میں لچک سی پیدا ہو جاتی ہے اور آپ گردن کو جُھکا کر " اندر" کی دنیا میں گُم ہو جاتے ہیں۔ شخصیت، تصادم اور حرکت کی پیداوار ہے لیکن انفرادیت، خاموشی اور عافیت سے جنم لیتی ہے۔" (۳۱)

" بہار اگر دیوانگی کو تحریک دیتی ہے تو گرمی، فرزانگی کو حرکت میں لاتی ہے؛ بہار میں انسانی فکر پر جذبات کا تسلط قائم ہو جاتا ہے تو گرمی میں انسانی فکر، جذبات کو زیر کر لیتا ہے؛ بہار، سطحیت میں لپٹی ہوتی ہے اور گرمی میں تاریک کنویں کی سی گہرائی ہے۔۔۔ یہی وجہ ہے کہ سب سے بڑے بڑے پیغمبر اوتار اور رِشی منی ہمیشہ گرم ممالک ہی میں پیدا ہوئے۔" (۳۲)

" دُھند اور بادل میں بظاہر کوئی فرق نہیں دونوں پانی کے بُخارات ہی تو ہیں۔۔۔ لیکن یہی بخارات، بلندی پر پہنچ جائیں تو بادل کہلاتے ہیں اور زمین پر اُتر آئیں تو دُھند بن جاتے ہیں۔۔۔ جب تک یہ بلندیوں پر رہتے ہیں، اِن کے طریقِ کار میں سنگ دِلی، شقاوت، بے نیازی اور غرور سب کچھ ہوتا ہے۔۔۔ یہ چمکتے ہیں، گرجتے ہیں اور موت کے فرشتے بن کر زمین کے باسیوں کو خاکستر کر دیتے ہیں لیکن جوں ہی یہ عرش سے اُتر کر فرش پر آتے ہیں۔ اِن میں گرج باقی رہتی ہے نہ چمک یہ دُھند کی دیوی کا رُوپ دھار لیتے ہیں۔۔۔ دیوی جس کا ریشمیں آنچل، زمین کے تمام باسیوں کو اپنے آغوش میں لے لیتا ہے۔ پیار سے کنارا کر لیتا ہے۔ سوچتا ہوں، اِن پانی کے بخارات کا کوئی قصور نہیں، بلندی شاید ہر شے کی فطرت کو بدل دیتی ہے۔"(۳۳)

یہ تمام مثالیں ایک تناظر کے حوالے سے پیش کی گئی ہیں ورنہ حقیقت تو یہ ہے کہ وزیر آغا نے جہاں کہیں تقابل رموازنہ کے لیے کوئی جوڑا وضع کیا ہے، اسے متعدد تناظرات فراہم کیے ہیں۔ درجہ بالا آخری مثال میں تقابل کی بنیاد دُھند اور بادل ہے جس میں بادل بلندی پر رہنے کے باعث غرور تکبر اور قہر و جبروت کی مثال ہے اور دُھند زمین پر رہتی ہوئی امن کی دیوی ہے جس کے ریشمیں آنچل نے زمین کے تمام باسیوں کو اپنے آغوش میں لے لیا ہے۔

صنائع و بدائع

وزیر آغا کے اِن انشائیوں میں صنائع بدائع کا بڑا وافر ذخیرہ موجود ہے جو اس بات کا غماز ہے کہ وہ صنائع و بدائع کے صحیح استعمال پر کماحقہ، قادر تھے۔ مجموعہ ہذا میں سے محاکات، تلمیحات اور حُسنِ تعلیل کی تین تین مثالیں ملاحظہ ہوں:

محاکات

" لکڑی ایک طرف سے جلتی ہے، اُس کے ہونٹوں پر ایک سُرخ شعلہ ناچتا ہے اپنے قد کے مطابق انگھیٹی کے نُور میں اضافہ کرتا ہے۔" (۳۴)

" انگیٹھی ماں کی گود کی طرح ہے۔۔۔وہ گود جس میں کوئی بغاوت، کوئی شعلہ، کوئی اضطراب باقی نہیں رہتا، صرف ماماتا کی ہلکی ہلکی، میٹھی میٹھی حرارت ہوتی ہے جو ہر شے کو تھپک تھپک کر سُلا دیتی ہے۔" (۳۵)

" بظاہر آندھی، پچاس، ساٹھ یا ستّر میل فی گھنٹہ کی رفتار سے چلتی ہوئی اُس ہوا کا نام ہے جو ایک غولِ بیابانی کی طرح دھول میں آٹے، بال کھولے، سیٹیاں بجاتے ہوئے آتی ہے اور سوئی ہوئی زندگی جھنجوڑ کر بیدار کرتے اور اپنے پیچھے تباہی اور بربادی کے مناظر چھوڑتے ہوئے، آگے کو نکل جاتی ہے۔" (۳۶)

تلمیحات

"روسو کی تقلید میں میرا اپنا ووٹ جذبے کے حق میں ہے۔" (۳۷)

"گویا میں نوحؑ کی کشتی میں سوار ہونے میں کامیاب ہو گیا تھا۔" (۳۸)

" آدمؑ ضرور پیدا ہو چکا تھا لیکن وہ ابھی جنت کی خاموش اور پُرسکون فضا میں ایک درویش کی سی زندگی بسر کر رہا تھا۔" (۳۹)

حسنِ تعلیل:

" درخت اور پودے، آندھی سے برسرِ پیکار ہونے کے بجائے، اس کے سامنے سرِ تسلیم خم کرتے چلے جاتے ہیں۔" (۴۰)

" انگور کی ایک بیل کھڑکی کے باہر سے جُھک جُھک کر میرے کمرے میں جھانکنے کی کوشش کر رہی تھی۔" (۴۱)

"تیسری منزل پر پہنچا تو اُفق بھی میرے ساتھ گھٹنے ٹیک کر کھڑا ہو گیا، زمین اُبھری اور اُبھر کر کشادہ ہو گئی۔"(۴۲)

صنائع بدئع کے ان تین تین مثالوں پر مجبوراً مجھے اکتفا کرنا پڑا اور نہ اُن کے مذکورہ مجموعہ میں صنائع بدائع کی اس قدر بہتات ہے کہ اس پر ایک عدد ایم۔ اے لیول کا مفصل مقالہ لکھا جا سکتا ہے۔ المختصر انشائیہ جس اُسلوب کا متقاضی ہے وزیر آغا نے اُسی اُسلوب میں انشائیے تخلیق کیے ہیں اور شاید اِسی باعث ان کے انشائیوں میں لطافت و شیرینی کا غلبہ ہے۔ شاعر ہونے کی وجہ سے ان کے انشائیوں میں نغمگی اور شاعری کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ ان کے انشائیوں میں خوب صورت تشبیہات و استعارات اور صنائع و بدائع کا استعمال ملتا ہے جو وزیر آغا کے تاریخی، تہذیبی اور ادبی شعور کی نمائندگی کرتی ہے۔ وزیر آغا کے ہاں شروع سے الفاظ کے چناؤ اور استعمال کا جو طریقہ ہے اس کی بناء پر ان کے جملے بڑے معنی خیز ہوتے ہیں وہ اپنے انشائیوں میں تکنیکی ضروریات کا خیال اس لیے رکھتے ہیں تا کہ ان کا انشائیہ ابلاغ کی ضرورتوں کو پورا کر سکے۔ آخر میں یہ بات وثوق سے کی جا سکتی ہے کہ وزیر آغا اس انشائی اسلوب کے باعث اُردو ادب میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے زندہ رہیں گے۔

شیر بالی شاہ، پی ایچ ڈی ریسرچ اسکالر شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ جمیل آزر، وزیر آغا کا فنِ انشائیہ نگاری، مشمولہ شام کا سورج، از ڈاکٹر انور سدید، مکتبۂ فکر و خیال، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۴۹۴

۲۔ انور سدید، ڈاکٹر، وزیر آغا کے انشائیے۔ مشمولہ "پگ ڈنڈی سے روڈ رولر تک" (کلیات) مکتبہ نردبان، سرگودھا، ۱۹۹۵ء، ص ۴۲

۳۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، پگ ڈنڈی (کلیات) اظہار سنز، لاہور، س۔ن، ص ۳۹

۴۔ ایضاً، ص ۳۵ ۵۔ ایضاً، ص ۵۵ ۶۔ ایضاً، ص ۶۳ ۷۔ ایضاً، ص ۶۷

۸۔ ایضاً، ص ۹۷ ۹۔ ایضاً، ص ۹۰ ۱۰۔ ایضاً، ص ۳۲۔۳۱ ۱۱۔ ایضاً، ص ۳۴

۱۲۔ ایضاً، ص۳۸ ۱۳۔ ایضاً، ص۸۰ ۱۴۔ ایضاً، ص۱۰۹ ۱۵۔ ایضاً، ص۳۵

۱۶۔ ایضاً، ص۴۳ ۱۷۔ ایضاً، ص۵۴ ۱۸۔ ایضاً، ص۶۵ ۱۹۔ ایضاً، ص۶۸

۲۰۔ ایضاً، ص۷۷ ۲۱۔ ایضاً، ص۱۰۰ ۲۲۔ ایضاً، ص۴۵ ۲۳۔ ایضاً، ص۴۸

۲۴۔ ایضاً، ص۴۷ ۲۵۔ ایضاً، ص۱۰۵ ۲۶۔ ایضاً، ص۱۰۷

۲۷۔ وزیر آغا کی انشائیہ نگاری از منور عثمانی مشمولہ پگ ڈنڈی (کلیات) ڈاکٹر وزیر آغا، اظہار سنز لاہور، دوسرا ایڈیشن س۔ن، ص۲۶

۲۸۔ رفیق سندیلوی، ڈاکٹر وزیر آغا: شخصیت اور فن، اکادمی ادبیات پاکستان ۲۰۰۶ء، ص۶۹

۲۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، پگ ڈنڈی (کلیات) فیروز سنز لاہور، س۔ن، ص۵۹

۳۰۔ ایضاً، ص۲۷ ۳۱۔ ایضاً، ص۶۷ ۳۲۔ ایضاً، ص۸۱ ۳۳۔ ایضاً، ص۱۱۰

۳۴۔ ایضاً، ص۳۹ ۳۵۔ ایضاً، ص۴۰ ۳۶۔ ایضاً، ص۴۱۔ ۴۲ ۳۷۔ ایضاً، ص۳۵

۳۸۔ ایضاً، ص۱۰۸ ۳۹۔ ایضاً، ص۱۱۳ ۴۰۔ ایضاً، ص۴۳ ۴۱۔ ایضاً، ص۶۷

۴۲۔ ایضاً، ص۴۷

طوائف کے وجود کے محرکات اوراردو ضرب الامثال میں طوائف کی پیشکش کا تحقیقی وتنقیدی مطالعہ

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری
ڈاکٹر ولی محمد

ABSTRACT

Prostitution is a worst form of gender discrimination and exploitation in human societies. It has been existed from the very beginning of human cultures. Unfortunately in male dominant cultures prostitutes are inhumanly treated. We can observe in the men's made language, the gender discrimination of the prostitutes. Like other languages of the world Urdu is also the man dominant language .That is the reason that in Urdu proverbs several stereotypes and values humanly degrades the prostitutes as compared to men. In this research paper the researchers have analyzed Urdu proverbs in that specific perspectives. The researchers have also shed light on the religious social and economical causes as a result of which prostitution came into .being

دنیا کی ہر تہذیب اور اکثر و بیشتر ہر سماج میں عورت کے ساتھ صنفی حوالوں سے امتیاز اور استحصال کا رویہ روا رکھا جاتا ہے۔ دنیا کے مختلف معاشروں کے اعتبار سے اس میں تھوڑی سی کمی یا بیشی نظر آسکتی ہے لیکن مردوں کو عورتوں پر فوقیت زیادہ تر انسانی معاشروں کا حصہ ہے۔ شدید دکھ کا مقام وہ ہوتا ہے کہ جب امتیاز ایک خاص حد سے نکل کر استحصال کے دائرے میں داخل ہو جائے۔ عورت کی صنفی حوالوں سے اس کی بدترین صورت اس کا جنسی استحصال ہے۔ کئی ایک صورتوں کے علاوہ اس کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ کوئی نظام اسے طوائف بننے پر مجبور کر دے۔ یہ سوال ذہن میں اٹھتا ہے کہ پیڈ سیکس کا عنصر مردوں کے مقابلے میں زیادہ تر عورتوں کے ہاں ہی کیوں پایا جاتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ اس کے کچھ بائیولاجیکل وجوہات بھی ہوں لیکن زیادہ تر معاشروں میں اس کی وجوہات فطری اور جسمانی کم اور سماجی زیادہ دکھائی دیتے ہیں۔ یہ ناسور دنیا کے مہذب معاشروں میں بھی موجود ہے۔ آج اگرچہ امریکی حکومت نے پیڈ سیکس کو قانوناً ممنوع قرار دیا ہے لیکن اس کے باوجود اس کی مختلف صورتیں امریکہ ہی میں موجود ہیں۔ اسی طرح امریکہ میں یہ ایک ایسا جرم ہے جس کے شکار کہیں پر نظر نہیں آتے۔ اس لیے کہ حکومت کی طرف سے جرم کے زمرے میں شمار ہونے کے باوجود معاشرے کی نظر میں یہ جرائم میں شامل نہیں ہے۔ یا طوائف کی مجبوریاں ہیں جو انہیں اس جرم کا شکار ہونے کے باوجود قانون کے دروازے پر دستک دینے سے روکتی ہیں۔ یا کچھ ایسی معاشی مجبوریاں یا کسی حد تک ترغیبات ہوتی ہیں جو انہیں اس جرم کا شکار ہونے پر آمادہ کرتی ہیں۔ جان جے میشنس کے الفاظ میں :

Prostitution is against the law almost everywhere in the United States, but many people consider it a victimless crime. As a result, instead of enforcing prostitution laws all the time, police stage only occasional crackdowns. This policy reflects a desire to control prostitution while recognizing that it is impossible to eliminate it entirely.(1(

عورت کے جنسی استحصال کی بدترین صورت اس کا طوائف ہونا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ طوائفوں میں سے اچھی خاصی تعداد طوائف زادیوں کی بھی ہوتی ہے لیکن ایک معقول تعداد شریف زادیوں کی بھی ہوتی ہے۔ جو کسی مجبوری کا شکار ہو کر اس ذلت بھری زندگی کو قبول کرنے کے لیے تیار ہو جاتی ہیں۔ اگر

لبرل انداز سے سوچا جائے تو جسم کا استعمال کوئی معیوب بات نہیں لیکن مسئلہ اس مقام پر بنتا ہے جہاں معاشرہ طوائف کی عزت نفس مجروح کرنے اور اس کی ہتک پر آمادہ ہوتا ہے۔ یعنی قابلِ اعتراض بات طوائف کا سماجی مقام و مرتبہ ہے، جو نہ ہونے کے برابر ہوتا ہے بلکہ مہذب معاشروں میں بھی طوائف کے متعلق ایسے کلمات ملتے ہیں جن سے ان کی ہتک کا تلخ احساس ہوتا ہے۔ مثلاً ایک دانشور کی رائے ملاحظہ کیجئے۔

"Prostitutes are to a city what a cesspool is to a palace: get rid of the cesspool and the palace will become an unsavory and loathsome place."(2 (

یعنی طوائف ایک شہر کے لیے ایسی ہے جیسے ایک پاک و شفاف محل کے لیے گندہ نالا۔ محل کو پاک رکھنے کے لیے گندے نالے کا خاتمہ ضروری ہے۔ اسی طرح شہر کی فضاؤں کو پاک و شفاف رکھنے کے لیے طوائف کا نکالا جانا ضروری ہے۔

طوائف کے متعلق اس قسم کے تاثر کی وجہ مذہبی بھی ہے اور سماجی بھی۔ چونکہ تمام مذاہب شادی کے ادارے کی مضبوطی چاہتے ہیں اور اس کے علاوہ جنس کی مزید صورتوں کو برداشت نہیں کرتے اس لیے انسانی معاشرے میں اس کے خلاف گناہ کا ایک تاثر موجود ہے۔ لیکن پدرشاہی معاشرہ کس طرح صرف عورت ہی کو جنسی عمل کے جرم میں قصوروار ٹھہراتا ہے اس کی ایک مثال انجیل مقدس میں موجود ہے کہ جب حضرت عیسیٰؑ ایک ہجوم کو تعلیم دے رہے تھے تو یہودیوں کا ایک گروہ ایک عورت کو ہجوم کے اندر لے کر آیا اور کہا کہ یہ عورت زنا کرتے ہوئے پکڑی گئی ہے اسے رجم کی سزا دی جائے۔ حضرت عیسیٰؑ نے انکار کیا اور معاف کرنے کا کہا تو وہ بپھر گئے اور جواب میں کہنے لگے کہ کیا تم موسیٰؑ کی شریعت کو نہیں مانتے۔ جب لوگوں نے مجبور کیا تو حضرت عیسیٰؑ نے فرمایا کہ اس عورت کو سنگسار کیا جائے لیکن ایک شرط کے ساتھ۔ کہ اس پر پتھر وہ شخص پھینکے گا جس نے خود بھی کوئی زنا نہ کی ہو۔ یہ کہنا تھا کہ وہ گروہ ایک ایک کر کے کھسکنے لگا۔ اور آخر میں صرف دو ہی اشخاص بچے۔ ایک حضرت عیسیٰؑ اور دوسری وہ گنہگار عورت۔ حضرت عیسیٰؑ عورت سے مخاطب ہوئے اور فرمایا کہ تمہارے اپنے مدعیوں نے تمہاری کوئی سرزنش کی؟ اس نے کہا کہ نہیں، فرمایا کہ میں بھی ایسا نہیں کروں گا، جاؤ اور مزید گناہوں کا ارتکاب نہ کرو(3)۔ یہی حال دنیا کے ہر طوائف کا ہے جو اس عورت کا تھا۔ کہ مرد اس کے ساتھ جنسی عمل میں شریک ہوتا ہے لیکن معاشرے کی نظر میں مرد گنہگار نہیں بلکہ صرف عورت ہی ہے۔ اس لیے کہ وہ جس معاشرے میں سانس لیتی ہے وہاں پدرشاہی اقدار رائج ہیں۔ بجائے اس کے کہ وہ مرد جو اس کے کوٹھے پر ان کے جسم کے خریدار بن کر آتے ہیں اس جرم میں اپنے آپ کو برابر کا فریق اور شریک سمجھ لیں اور اپنے آپ کو اخلاقی طور پر طوائف سے بڑھ کر گرا ہوا انسان سمجھیں وہ اپنے آپ کو شرافت کے لبادے میں چھپانے لگتے ہیں جس کے لیے یہ ضروری ہے کہ گناہ اور بے راہروی کا سارا کیچڑ دوسروں کے سر تھوپا جائے اور یوں احساس گناہ کسی حد تک کم ہو جائے۔ اس بات کا احساس طوائف کو بھی شدت سے ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں پاکستانی فلم " سلاخیں "کا حوالہ دینا غیر مناسب نہیں ہو گا جہاں پر کہانی کی ہیروئن طوائف بننے پر مجبور ہو گئی تھی۔ شوہر کی ناگہانی موت کے بعد عورت اپنی بچی کو گود میں لے کر مزدوری کے لیے نکلی اور بسکٹ بنانے والی ایک فیکٹری پہنچی لیکن وہاں سے اس لیے نکالی گئی کہ وہ اپنی بچی کو سنبھالنے کے ساتھ ساتھ کام نہیں کر سکے گی۔ واپسی پر ایک ڈسٹ بن میں پڑی ہوئی روٹی اٹھائی اور کھا رہی تھی کہ مرد کی صورت میں ایک وحشی آیا اور اس کی عزت لوٹ لی۔ اس کے بعد اسی شخص نے اسے اس بات کے لیے ابھارا کہ اس کی بیٹی کی کفالت اس کے ذمے ہو گی اور وہ طوائف کے روپ میں اپنی کمائی ان کے حوالے کر لیا کرے۔ جس کے بدلے میں اس کی بیٹی ایک شریف گھرانے کی بیٹی بن کر تعلیم و تربیت حاصل کر سکے گی۔ اس کی ساری کمائی ان کے ہاتھ میں آ گئی۔ یہ پورا پس منظر ذہن میں رکھیں اور فلم کے اس گیت کو پڑھتے چلیں جو اس طوائف نے ایک ہوٹل میں ناچ کر گایا ہے۔

میں بھی اک شریف تھی، ہاں مگر غریب تھی

ٹھوکروں میں آ گئی

میں نے ہر جتن کیا

کوئی گھر نہ مل سکا، تو ہوٹلوں میں آ گئی

میں بھی اک شریف تھی، ہاں مگر غریب تھی، ٹھوکروں میں آگئی، ہوٹلوں میں آگئی

پیار کی امنگ تھی، اب کٹی پتنگ ہوں

بکنے والی جنس ہوں، سجنے والا رنگ ہوں

مٹ چکی ہیں منزلیں لٹ چکے ہیں راستے

موت سے پناہ لی زندگی کے واسطے

بجھ چکی ہوں شام سے، گر گئی مقام سے

تو محفلوں میں آگئی

میں بھی اک شریف تھی، ٹھوکروں میں آگئی، ہوٹلوں میں آگئی

ہے قصور آپ کا میں قصوروار ہوں

آپ بے گناہ ہیں میں گناہگار ہوں

ساری رات ناچ کے دن گزارتی ہوں میں

قرض ہے جو آپ کا وہ اتارتی ہوں میں

ہر صدا ہے بے اثر

درد دل سے بے خبر سنگدلوں میں آگئی

میں بھی ایک شریف تھی، ہاں مگر غریب تھی، ٹھوکروں میں آگئی

میں نے ہر جتن کیا کوئی گھر نہ مل سکا تو ہوٹلوں میں آگئی

میں بھی اک شریف تھی، ٹھوکروں میں آگئی، ہوٹلوں میں آگئی(4)

ٹھوکروں میں آنے والا یہ انسان بالآخر ایک شے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ایک جیتے جاگتے انسان کا بکنے والی جنس اور سجنے والے رنگ میں تبدیل ہونا اس کے لیے بہت بڑا نفسیاتی عذاب اور اس کی زندگی کا سب سے بڑا المیہ ہوتا ہے۔ساری رات ناچ کر دن گزارنا اور گناہگاری کا طعنہ اور احساس اس پر مستزاد ۔یہاں پر دو مصرعے سوچنے کی دعوت دیتے ہیں۔

ہے قصور آپ کا میں قصوروار ہوں

آپ بے گناہ ہیں میں گناہگار ہوں

مردوں پر کتنا گہرا طنز موجود ہے اور پس منظر میں کتنا دکھ والم اور بے بسی ہے۔ایسی طوائف ذہنی طور پر طوائف نہیں ہوتی بلکہ حالات وواقعات انہیں طوائف بننے پر مجبور کرتے ہیں۔اور ایسی حالت میں ذہنی اذیت دوچند ہوتی ہے۔معاشرے میں وہ کھوئی ہوئی عزت چاہتی ہیں اور معاشرہ انہیں عزت نہیں لوٹا سکتا جو وہ کھو چکی ہوتی ہیں ۔اس کے برعکس معاشرے کا برتاؤ مکمل طور پر منافقانہ ہوتا ہے اس کی کیفیت یہ ہوتی ہے کہ اس کا غالب اور طاقتور طبقہ مردوں پر مشتمل ہوتا ہے اور وہ نفسیاتی طور پر عجیب گومگو کی کیفیت میں مبتلا ہوتا ہے۔یہ لوگ اس فعل کو معیوب بھی سمجھتے ہیں اور محبوب بھی۔ان کی کیفیت ’’آنندی‘‘ کے مکینوں کی طرح ہوتی ہے۔جو طوائف سے نفرت بھی کرتے ہیں اور ان کے ارد گرد شہر بھی تعمیر کرتے ہیں۔ان کی ہتک بھی کرتے ہیں اور جنسی خواہش سے مجبور ہو کر ان کے جسم کے آگے سربسجود بھی ہوتے ہیں ۔مردوں کے اس منافقانہ رویے پر بات کرتے ہوئے سیمون ڈی بیور نے بڑا دلچسپ اور الم انگیز واقعہ سنایا ہے۔ان ہی کے الفاظ میں ملاحظہ کیجیے۔

The most flagrant example of this duplicity is man's attitude to prostitution: it is his demand that creates the offer; I have spoken of the disgusted skepticism with which prostitutes view respectable gentlemen who condemn vice in general but show great indulgence for their personal foibles; they consider girls who make a living with their bodies perverse and debauched, and not the men who use them. 739 An anecdote illustrates this state of mind: at the end of the last century, the police discovered two little girls of twelve or thirteen in a bordello; a trial was held where they testified; they spoke of their clients, who were important gentlemen; one of them opened her mouth to give a name. The judge abruptly stopped her: Do not sully the name of an honest (man!(5

طوائفیت کے خلاف نفرت میں پیش پیش مذہبی طبقہ بھی ہوتا ہے حالانکہ یہی مذہبی پیشوایانہ طبقہ کسی زمانے میں اس ادارے کے وجود میں لانے کا اہم محرک تھا۔ کسی زمانے میں طوائفیت کا ادارہ ہی مذہبی پیشواؤں کے پیٹ بھرتا رہاہے اور ان کے مذہبی وجود کو باقی رکھنے کے لیے ان کے لیے ایک اہم ہتھیار کے طور پر موجود رہاہے۔ سیمونے ڈی بیور اس سلسلے میں لکھتی ہیں :

Religious prostitution has continued to our day among Egyptian almahs and Indian bayadères, who make up respectable castes of musicians and dancers. But most often, in Egypt, India, and western Asia, sacred (prostitution slipped into legal prostitution, the priestly class finding this trade profitable.(6

اس بیان کی صداقت پر اعتبار کیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ کل کے جسم فروش آج طوائفیت کے خلاف سب سے زیادہ پیش پیش ہیں۔ مغربی ایشیا، مصر اور ہندوستان میں مقدس عصمت فروشی کا وجود اس بات کا ثبوت ہے کہ مذہبی پیشوا معاشرے کی اس کمزور قوت کو اپنے معاشی فوائد کے لیے استعمال کرتے رہے ہیں۔ مذہبی حوالوں سے مقدس طوائف یونان میں بھی موجود رہے ہیں۔ یہ تو ایک اہم اور تلخ حقیقت رہی ہے کہ غلاموں اور بالخصوص لونڈیوں کے جنسی استحصال کو قدیم معاشروں میں قانونی حیثیت حاصل تھی۔ چاہے وہ قدیم مصری تہذیب تھی یا پھر یونانی تہذیب یا پھر قدیم ایرانی اور یا پھر رومۃ الکبریٰ کی شاندار تہذیب۔ ان سب میں غلاموں اور کنیزوں کا جنسی مقاصد کے لیے استعمال مباح رہاہے۔ ایسا بھی ہوا ہے کہ کنیزوں کو جب باندھ کر لایا گیا تو امورِ مملکت چلانے کے لیے غلاموں کو کھیتوں وغیرہ میں کام پر لگایا گیا یا پھر ان سے خدمت کے اور کام لیے گئے اور عورتوں کو جنسی مقاصد کے لیے نہ صرف استعمال کیا گیا بلکہ طوائفیت کے ادارے کا وجود ہی اس مقصد کے لیے تھا کہ ان کے جسموں کی آمدنی اپنا جیب بھرنے یا پھر امورِ مملکت چلانے کے لیے استعمال کی جائے۔ سیمونے ڈی بیور نے اس سلسلے میں سولون نامی ایک یونانی دانشور، شاعر اور قانون دان کے متعلق یہ دعویٰ کیاہے کہ سب سے پہلے اسی نے ایشیا سے لائی جانے والی کنیزوں کو سماج میں طوائف کے مقام پر بٹھانے کے لیے قانون سازی کی۔ اس سلسلے میں سیمونے ڈی بیور کا بیان ملاحظہ ہو۔

Solon was the one who turned this into an institution. He bought Asian slaves and shut them up in dicterions located in Athens near the temple of Venus, not far from the port, under the management of pornotropos in charge of the financial administration of the establishment; each girl received wages, and the net profit went (to the state.(7

قدیم عراقی تہذیب میں تاریخی حوالوں سے مشہور شہر بے بی لون کا ذکر کرتے ہوئے ہیروڈوٹس نے دعویٰ کیا ہے کہ بے بی لون میں ہر لڑکی اس وقت تک پاک تصور نہیں کی جاتی تھی جب تک وہ ایک سکے کے عوض اپنی عصمت کسی اجنبی کے حوالے کر کے حاصل شدہ سکہ مالیٹا کے مندر کے پجاریوں کے حوالے نہ کرے۔ مذہبی طوائفیت اس زمانے سے بھی بہت زمانوں بعد تک مصر اور ہندوستان میں موجود رہی ہے۔ ذرا اس بیان پر غور کیجئے۔

Herodotus reports that in the fifth century B.c., every woman in Babylon had to give herself once in her life to a stranger in the temple of Mylitta for a coin she contributed to the temple's coffers; she then returned home to live in chastity. Religious prostitution has continued to our day among Egyptian almahs and Indian bayadères, who make up respectable castes of musicians and dancers. But most often, in Egypt, India, and western Asia, sacred prostitution slipped into legal prostitution, the priestly class finding this trade profitable. There were venal prostitutes even among the Hebrews. In Greece, especially along the coast or on the islands where many foreigners stopped off, temples of "young girls hospitable to strangers," as Pindar called them, could be found: the money they earned was intended for religious establishments, that is, for priests and (indirectly for their maintenance.(8

روم میں طوائفوں اور عام عورتوں میں سماجی سطح پر فرق موجود تھا۔ ان کے کپڑے اور ان کی رہائش عام عورتوں سے مختلف ہوتی تھی۔ اور ان پر یہ پابندی تھی کہ وہ شریف عورتوں جیسا لباس نہیں پہن سکتیں۔ سیمونے ڈی بیور لکھتی ہیں :

There were two categories of courtesans: those living closed up in brothels, and others, bonae meretrices, freely exercising their profession. They did not have the right to wear the clothing of matrons; they had a certain influence on fashion, customs, and art, but they never held a position as lofty as the hetaeras of (Athens.(9

ایک شریف عورت کو طوائفیت پر مجبور کرنے کے لیے کئی ایک عوامل کار فرما ہوتے ہیں جن میں بعض سماجی اور بعض معاشی نوعیت کے ہوتے ہیں ۔ جس فلم اور گیت کا تذکرہ ہو چکا ہے اس میں سماجی اور معاشی مسائل بیک وقت کار فرما رہے ہیں ۔ لیکن بعض اوقات صرف معاشی مسائل (یعنی غربت اور بے روز گاری) عورت کو طوائف بننے کے لیے مجبور اور بعض صورتوں میں راغب کرتی ہیں۔

جان جے میٹنس اپنی کتاب سوشیالوجی میں عصمت فروشی کے مسئلہ پر بات کرتے ہوئے اس کی سب سے بڑی اور اہم وجہ غربت قرار دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں عصمت فروشی ان ممالک میں زیادہ ہے جہاں عورت کے لیے کمانے کے دیگر ذرائع مفقود ہیں۔ ان کے الفاظ میں :

Around the world, prostitution is most common in poor countries, where patriarchy is strong and traditional (cultural norms limit women's ability to earn a living.(10

سیمونے ڈی بیور قطعیت کے ساتھ دعویٰ کرتی ہیں اور یہ دعویٰ سچ بھی ہے کہ جب تک عورت معاشرے میں پیراسائٹ بن کر رہے گی اس وقت تک وہ بہتر دنیا کی تعمیر میں اپنا کردار ادا نہیں کر سکتی۔

(As long as woman remains a parasite, she cannot effectively participate in the building of a better world.(11

ایسی صورت میں وہ اپنی عصمت کی حفاظت بھی نہیں کر سکتی۔ اور نہ ہی اس کے جنسی استحصال کا سد باب کیا جاسکتا ہے۔ یوں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ جسم فروشی کے دھندے کا خاتمہ بھی عورت کے زندگی کے عملی میدانوں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لینے ہی کی وجہ سے ممکن ہے۔ یا دوسرے لفظوں میں اس کے لیے روزگار کے زیادہ سے زیادہ اور بہتر مواقع اس ناسور کو ختم یا ممکنہ حد تک کم کر سکتی ہیں۔ اسی لیے کہ طوائف کے پیشے کی طرف راغب ہونے کی ایک وجہ اس میں زیادہ سے روپیہ کمانے کے مواقع بھی ہوتے ہیں، جن پر ایک عورت ریجھ جاتی ہے اور جسم کا سودا کرنے پر راضی ہو جاتی ہے۔

(Quite often, the woman only envisages prostitution as a temporary way of increasing her resources.(12

طوائفوں کے بننے کا ایک اہم سبب جنگیں بھی ہیں۔

(It is well-known that there is an increase of prostitution in wars and the crises of their aftermath.(13

عصمت فروشی کی اہم وجوہات میں سے ایک اہم وجہ بردہ فروشی بھی ہے۔ لوگ مادی فوائد کے حصول کے لیے دوسرے انسانوں کو بیچتے ہیں۔ جن میں سے اکثریت لڑکیوں کی ہوتی ہے۔ اور پھر انہی کو مستقبل میں طوائف کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ مادی فوائد کا حصول کتنا اہم ہوتا ہے اور اس کے حصول کے لیے کن کن طریقوں سے لڑکیوں کو عصمت فروشی کے لیے تیار کیا جاتا ہے اس ذیل میں احمد ندیم قاسمی صاحب کے افسانے "کنجری" کا مطالعہ سود مند ثابت ہو سکتا ہے۔ اسی طرح کون کون سے فریب دے کر سادہ لوح والدین کی بچیوں کو بازار حسن میں پہنچایا جاسکتا ہے، غلام عباس کے افسانے "کن رس" کا مطالعہ بھی ذہن کی کئی ایک گرہیں کھول سکتا ہے۔ اردو ناولوں میں امراؤ جان ادا بھی اس حوالے سے اہم ناول ہے کہ اس میں امیرن جیسی معصوم بچی ناکردہ جرم کی سزا پوری زندگی کی ذلت کی صورت میں سہہ لیتی ہے۔ الغرض انسان جب مقام آدمیت سے گر جاتا ہے اور اپنے سفلی خواہشات کا غلام، سطحی، منفی اور ابلیسی جذبات کی رو میں بہتا ہے تو وہ عورتوں سے ان کی عزت کی زندگی بھی چھین لیتا ہے۔ بردہ فروشی کے کاروبار میں ملوث لوگ چند ٹکوں کی خاطر عورت کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے جنسی اور سماجی استحصال کی لپیٹ میں دے دیتے ہیں۔ اس معاملے میں ترقی یافتہ اور مہذب اقوام بھی کسی سے پیچھے نہیں۔ جین پلچر نے اپنی کتاب ففٹی کی کنسپٹس ان جینڈر سٹڈیز میں انسانی معاشرے کے اس اہم مسئلے کو جینڈر کے نقطہ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی ہے اور بتایا ہے:

Throughout Asia, the former Soviet Union, Latin America, Africa and central and eastern Europe trafficking (is still a huge problem.(14

جان جے میثنس کے مطابق :

It is estimated that over 700,000 people are trafficked each year although it is not known exactly how many (are women. Most of these women are trafficked for sexual exploitation.(15

سات لاکھ انسانوں کی بردہ فروشی اور ان میں سے اکثریت کی عورتیں ہونا اور انہیں جنسی استحصال کے لیے استعمال کرنا بہت بڑی تعداد بنتی ہے۔ یعنی ایسی صورت میں ہر سال دو ڈھائی لاکھ عورتیں ایسی ہوں گی جنہیں جنسی استحصال کی غرض سے بیچا جا چکا ہو گا۔ جہاں تک عصمت فروشی کا تعلق ہے وہ ایک انسانیت سوز عمل ہے۔ اسی طرح عورت سے اس کی عصمت روپے کے عوض خریدنا اس کا استحصال ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کی عزت خاک میں مل جاتی ہے۔

جین پلچر کے مطابق عصمت فروشی مردوں کا عورتوں کے جسموں پر تحکمانہ اختیار کا منہ بولتا ثبوت ہے۔

Prostitution is identified as a dramatic example of the public aspect of men's 'right of command' over the use (of women's bodies(16

اس کی بنیادی وجہ یہ ہوتی ہے کہ مرد عورت کو انسان کم اور جنس کی ایک شے زیادہ سمجھتا ہے۔ خاص طور پر ایسے مواقع پر جب اس کی عزت کا مسئلہ ہو، مفاد کا سوال ہو اور یا پھر عورت اس کے لیے معاشی سہارا اس شکل میں بن سکتی ہو کہ عورت کا جسم اس کے لیے آمدنی یا مفاد کے حصول کا ایک ذریعہ بن رہا ہو تو بعض طبائع ایسے ہوتے ہیں جو اپنی عورت کے جسم کے استعمال کو معیوب نہیں سمجھتے۔ جو شخص خود آرام سے بیٹھ کر عورت کی کمائی کا خوگر ہو جاتا ہے اس کے لیے سخت محنت کرنی ناممکن ہو جاتی ہے اور ایسی صورت میں وہ اپنی بیوی، بہن یا بیٹی کی زندگی برباد کرنے کے متعلق بھی سوچ سکتا ہے۔ جہاں تک کسبیوں کی بیٹیوں کا تعلق ہوتا ہے تو کسبیوں کے لیے تو غنیمت ہی ان کی بیٹیاں ہوتی ہیں اور ان کی پوری کی پوری شخصیت سازی اسی نہج پر کی جاتی ہے۔ افسانہ ''کنجری'' اسی حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے۔ سیمونے ڈی بیور نے ایک مصنف Pierre Janet کا حوالہ دے کر طوائفیت کے ایک اور اہم وجہ کی طرف ہماری توجہ مبذول کرائی ہے:

Fantasies of prostitution we have already seen in young girls. Pierre Janet cites the case of a young bride who could not stand being alone in her apartment because she was tempted to go to the window and wink at passersby. (17)

ایک اور مقام پر سیمونے ڈی بیور نے لکھا ہے:

Out of family resentment, horror of their budding sexuality, the desire to act grownup, some young girls imitate prostitutes; they use harsh makeup, see boys, act flirtatiously and provocatively; they who are still infantile, asexual, and cold think they can play with fire with impunity; one day a man takes them at their word, and they slip from dreams to acts. (18)

لیکن اس خیال کے ساتھ متفق ہونا مشکل ہے۔ طوائفیت اور دوسرے مردوں کی طرف دیکھنے میں بہت بڑا نفسیاتی فرق ہے۔ ایک عورت اگر طوائف بنتی ہے تو اکثر صورتوں میں شوق سے نہیں بنتی۔ دن رات نئے چہروں سے متعارف ہونا اور جنسی حوالوں سے ان کے ساتھ جانوروں سے بھی بدتر سلوک کسی بھی عورت کی خواہش نہیں ہوتی۔ (ذہنی و نفسیاتی طور پر جو طوائف پیدا ہوتی ہیں ان کا معاملہ الگ ہے ان کی تعداد آٹے میں نمک کے برابر جتنی بھی نہیں ہوتی) اس کے علاوہ دنیا کی تمام عورتیں جنسی جذبے کی تسکین کے ساتھ ساتھ عزت بھی چاہتی ہیں۔ جنسی تسکین کا سامان طوائفیت کے اندھے گڑھے میں پڑے بغیر بھی ہو سکتا ہے اور جہاں تک کسی مرد کی باتوں میں آنے کا تعلق ہے، اس کا شکار کوئی بھی کچی ذہنیت رکھنے والی اور کم تجربہ رکھنے والی لڑکی ہو سکتی ہے۔ طوائفیت میں عورت کی عزت نفس بڑی شدت سے مجروح ہوتی ہے۔ سیمونے ڈی بیور کے الفاظ میں طوائفیت صنفی غلامی ہی کی ایک صورت ہے:

The main difference between them is that the legitimate woman, oppressed as a married woman, is respected as a human person; this respect begins seriously to bring a halt to oppression. However, the prostitute does not have the rights of a person; she is the sum of all types of feminine slavery at once. (19)

ڈاکٹر بائزرڈ نے سو طوائفوں پر اپنی تحقیق کے بعد یہ رائے دی:

In a study of one hundred prostitutes, Dr. Bizard recorded the following facts: one had been deflowered at eleven, two at twelve, two at thirteen, six at fourteen, seven at fifteen, twenty-one at sixteen, nineteen at seventeen, seventeen at eighteen, six at nineteen; the others, after twenty-one. There were thus 5 percent who had been raped before puberty. More than half said they gave themselves out of love; the others consented out of ignorance. The first seducer is often young. Usually it is someone from the workshop, an office

colleague, a childhood friend; then come soldiers, foremen, valets, and students; Dr. Bizard's list also included two lawyers, an architect, a doctor, and a pharmacist. It is rather rare, as legend has it, for the (employer himself to play this initiating role: but often it is his son or nephew or one of his friends.(20

یعنی ۱۰۰ میں سے ۸۱ایسی تھیں جن کے ساتھ ٹین ایج میں جنسی عمل کیا گیا بعض کے ساتھ بالجبر تو بعض کو محبت کے دام میں پھنسایا گیا۔ اسی طرح ایک سے زیادہ مردوں کے ساتھ جنسی تعلق جہاں عورتوں کا مسئلہ ہے یہاں ایک سے زیادہ عورتوں کے ساتھ جنسی تعلق (عورتوں کے مقابلے میں زیادہ) مردوں کا بھی ذہنی و نفسیاتی مسئلہ ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس عورت کو یہ پسند ہو کہ اس کے جذبات اور احساسات کی کوئی اہمیت نہ ہو اور وہ محض مرد کے جنسی جذبات کی تسکین کے لیے آلہ کار بن جائے۔ عورت کا طوائف بننا اس کے لیے رحمت نہیں بلکہ ذلت اور مصیبت ہے۔ لہٰذا ایک شادی شدہ دلہن اگر کھڑکی میں کھڑی ہو کر نیچے گلی میں گزرنے والے مردوں کو دیکھتی ہے تو اس کا مطلب نہیں کہ وہ ذہنی طور پر طوائف ہے اس کا یہ بھی مطلب ہو سکتا ہے کہ وہ بھی ان مردوں کی طرح جو طوائف کے کوٹھوں پر جا کر جنسی عمل کرتے ہیں اور باعزت واپس آکر معاشرے کا حصہ بنتے ہیں، یہ شادی شدہ دلہن بھی کسی دوسرے مرد کے ساتھ باعزت جنسی عمل کی ایک دبی دبی سی خواہش رکھتی ہے یا پھر محض گھر کی چاردیواری میں تنگ آکر باہر دیکھتی اور نفسیاتی گھٹن کم کرتی رہتی ہے۔ ورنہ جہاں تک طوائف کے وجود کا تعلق ہے۔ وہ مرد کے وحشیانہ جذبات کی تسکین کے لیے ہے اور مرد ہی کی وجہ سے ہے۔ جان جے میشنس اس حقیقت کو ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں ان کے خیال میں تمام فحش لٹریچر میں عورت ہی کے اعضاء پر توجہ صرف کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اس لیے کہ اس معاشرے میں تمام لٹریچر مردوں ہی کی منشا اور خواہش کے سانچے میں ڈھلتا ہے۔

Pornography typically shows women focused on pleasing men, it supports the idea that men have power over (women.(21

اسی طرح معاشرے میں طوائف کا وجود بھی اس وجہ سے ہے کہ یہ مرد کے جذبات اور منشا کے عین مطابق ہے۔ عورت کے پاس پیسے نہیں ہوتے اور نہ ہی اس کے پاس اتنی طاقت ہوتی ہے جس کے بل بوتے پر وہ کوئی مرد خرید سکے۔ لیکن مرد تمام کے تمام ملکیت پر قابض ہوتے ہیں۔ ملک کا بیشتر سرمایہ مردوں ہی کی ملکیت میں ہوتا ہے۔ اس وجہ سے مارکیٹ کا اصول ہے کہ مال خریدار ہی کی منشا کے مطابق ہوتا ہے۔ خریدار چونکہ مرد ہے اس لیے عورت محض ایک بیچنے والی جنس بن کر رہ گئی ہے۔ باعزت اور شریف عورتوں کی زندگی میں بھی کئی ایک موڑ ایسے آتے ہیں کہ جب وہ اپنے آپ کو انسان تصور کرنے کی بجائے محض ایک شے تصور کرنے لگتی ہیں۔ مثلاً ہمارے معاشرے میں غربت کی وجہ سے بعض اوقات لڑکی کے والدین روپوں کے عوض بیٹی کو بیاہ دیتے ہیں۔ ایسی لڑکی جس ذہنی اذیت سے گزرتی ہے اس کا اندازہ ایک ضرب المثل سے بخوبی ہوتا ہے۔-------- یہی حال طوائفوں کا بھی ہوتا ہے کہ ان کا کوئی بھائی یا باپ یا شوہر یا کوئی آشنا انہیں مختلف موڑ سے گزار کر بالآخر بازارِ حسن میں لے آتے ہیں۔ یا شہر یا گاؤں کی کسی گلی میں اپنا دھندا شروع کرواتے ہیں۔ لہٰذا جب تک عورتوں کی زندگی اور مستقبل کا اختیار مردوں کے پاس ہے معاشرے کا یہ ناسور ختم نہیں ہو سکتا۔

طوائفیں جن جن ذہنی اذیتوں سے گزر کر ذلت بھری اس زندگی میں پہنچتی ہیں ان میں سے اکثریت کا زندگی کے کسی نہ کسی موڑ پر مرد کا ایک وحشی یا سوداگر کے روپ میں سامنا ہو چکا ہے۔ مثلاً ڈاکٹر بائزرڈ کے مطابق:

''اٹھارہ سالہ ایک دوشیزہ (جو اب طوائف بن چکی تھی) نے شوق سے اپنا جسم کاروان میں ایک اجنبی کے حوالے کیا۔ اس لیے کہ اس کے لیے جنسی عمل میں تجسس موجود تھا۔ تیرہ سالہ دوشیزہ نے بغیر کسی ہچکچاہٹ اور سوچ بچار کے اپنا جسم محلے میں ایک اجنبی کے حوالے کیا جسے اس نے نہ تو پہلے کہیں دیکھا تھا اور نہ بعد میں پھر کبھی دیکھا۔ سترہ سالہ ایک لڑکی کو ایک اجنبی نے ڈاکٹر کی کلینک سے اپنی گاڑی میں اس بہانے بٹھایا کہ وہ اسے جلد ہی اپنے گھر پہنچا دے گا۔ اور راستے ہی میں اس کی عزت لوٹنے کے بعد گاڑی سے اتارا۔ ایک اور طوائف کا بیان تھا کہ اس کے ساتھ ساڑھے پندرہ برس کی عمر میں ایک اجنبی نے زنا بالجبر کیا اسے پتہ

نہیں تھا کہ وہ کیا کر رہی ہے۔ ایک اور طوائف کا بیان تھا کہ اسے ایک گلی میں ایک اجنبی اس بہانے اپنے گھر لے گیا کہ وہ اس کے بہن کے ساتھ ملے۔ حالانکہ اس کی کوئی بہن نہیں تھی اور یہ محض اسے اپنے گھر لے جانے کا بہانہ تھا۔ اس نے اس کے جسم میں گرمی پیدا کی اور یوں اسے ناپاک کیا۔ ایک طوائف کے ساتھ پہلی مرتبہ اٹھارہ برس کی عمر میں اپنے شادی شدہ کزن نے زنا بالجبر کیا جب وہ اس کے ساتھ میدانِ جنگ کا نظارہ کرنے گئی تھی۔ ایک کھائی میں اس کی عزت لوٹی اور یوں حاملہ ہو کر اسے بدنامی کے خوف سے اپنا گھر چھوڑنا پڑا۔ اور اس پیشے کی طرف آنا پڑا۔ ایک اور طوائف کا بیان تھا کہ اس کی عزت ساحل سمندر پر ان کی دوماؤں کی موجودگی میں ان سے محض ۱۰۰ میٹر کے فاصلے پر لوٹی گئی۔ اور ان کی مائیں اس وقت ایک معمولی رقم کے متعلق آپس میں گفتگو کر رہی تھیں۔ ایک اور کے ساتھ اس کے اپنے چچا نے بدکاری کی۔"(22)

اس مسئلے پر اتنی تفصیل میں جانے کی ضرورت اس حوالے سے تھی تاکہ یہ بتایا جائے کہ عورت کا بازارِ حسن میں آنے یا گلی محلے میں اپنا جسم بیچنے میں اس کی مرضی کم اور مجبوری زیادہ کار فرما ہوتی ہے اور اس کے ثبوت کے لیے ہمارے پاس طوائفیت کی پوری کی پوری تاریخ گواہ ہے کہ کبھی ان کو مذہب کے نام پر لوٹا گیا تو کبھی مرد نے چند ٹکوں کی خاطر اس کی زندگی ہمیشہ ہمیشہ کے لیے داؤ پر لگالی۔ ہاں بعض صورتیں ایسی بھی ہوتی ہیں کہ کسی لڑکی کا اس دنیا میں کوئی سہارا باقی نہیں بچتا تو معاشرے میں موجود مرد اس کی بے بسی کا فائدہ اٹھاتے ہیں اور اس کے اخراجات پورے کرنے کے عوض اس کے جسم کو للچائی ہوئی نظر سے دیکھتے ہیں اور بالآخر احسان کر کر کے اس کے جسم کو خرید لیتے ہیں۔ ایک بے سہارا عورت جب اس حقیقت کو پالے کہ اس سماج میں سوائے اس کے اپنے جسم اس کا کوئی رکھوالا نہیں ہے تو ایسی صورت میں اس کے لیے اور کوئی راستہ نہیں بچ پاتا۔ ہمارے معاشرے میں بے بس، غریب اور کمزور عورتوں کے لیے زندگی گزارنے کے دو آپشن ہی باقی بچ جاتے ہیں کہ یا تو بھیک مانگ کر گزارا کر لیں (حالانکہ بھکارن عورت بھی اکثر اوقات مردوں کے جنسی خواہشات کا نشانہ بنتی ہے اور مرد انہیں زیادہ روپوں کی لالچ دے کر اسے دھوکہ دے دیتے ہیں) یا پھر کسبی بن جائیں۔ بجائے کہ معاشرہ ان محرکات کا مداوا کرے جس کی وجہ سے یتیم اور بے سہارا لڑکیوں کا کوئی پوچھنے والا نہیں ہوتا، پدرشاہی معاشرہ انہیں جنس کی ترغیب بھی دیتا ہے اور بعد میں کوستا بھی ہے۔

زبان سماج سے اثر قبول کرتی رہتی ہے، معاشرے کی سوچ کی عکاسی ان کی زبان اور بالخصوص ان کے ضرب الامثال میں ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو ضرب الامثال میں بھی طوائفوں اور کسبیوں کے متعلق ایسے منفی (Stereotypes) ملتے ہیں جنہیں پڑھنے کے بعد دل خون کے آنسو روتا ہے اور معاشرے کی اس بے بس عورت کے لیے ہمارے دل میں ہمدردی پیدا ہوتی ہے۔ یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ اگر کوئی طوائف ہمارے معاشرے میں انسان سے حیوان بن چکی ہے۔ تو اس کا قصوروار بھی پورا معاشرہ اور بالخصوص وہ گاہک ہوتے ہیں جو اس کے مکان یا ڈھیرے پر خریدار بن کر آتے ہیں۔ ایسے خریداروں کی نظر میں جذبات اور احساسات کی اہمیت کم ہوتی ہے وہ جنس کے پیمانے سے ہی ہر چیز کو ناپتے ہیں۔ اس سلسلے میں منٹو کے افسانے "ہتک" کا مطالعہ بڑا سودمند ہو گا جہاں ایک سیٹ کی حقارت بھری" ہوں "سوگندھی کے لیے ذہنی اور نفسیاتی مسئلہ بن جاتی ہے۔ اور اس کے دل میں تمام مردوں سے نفرت پیدا کرتی ہے اور اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ ردعمل میں اپنے ایک وفادار گاہک کی بے عزتی کر کے اسے رخصت کر لیتی ہے اور خود اپنے خارش زدہ کتے کے ساتھ سو جاتی ہے۔ اس کا عمل ظاہر بینوں کی نظر میں ضرور کھٹکتا ہے اور معاشرے کی نظر میں جرم بھی ہے۔ لیکن سیٹھ کی ہتک بھری" ہوں "کوئی اخلاقی جرم نہیں ہے۔ اس لیے کہ وہ ایک مرد کے جذبات کی آئینہ دار ہے اور دنیا کی ہر سوگندھی کا المیہ یہ ہے کہ وہ چاہتے نہ چاہتے ہوئے پدرشاہی معاشرے میں سانس لینے پر مجبور ہے۔

اردو ضرب الامثال پدرشاہی اقدار کے ترجمان ہیں، یہی وجہ ہے کہ ان میں طوائف کے متعلق ایک منفی قسم کی فضا بنائی گئی ہے ان کی سماجی حیثیت کو ممکنہ حد تک مسخ یا مفلوج کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ تاکہ وہ زندگی کے سماجی اور عائلی دائرے میں داخل نہ ہو سکیں۔ شریفانہ اور باعزت زندگی گزارنے کے تمام دروازے کسبیوں کے لیے بند کر دیے گئے ہیں اور بازار کی اس شے کو مستقل بنیادوں پر بازار ہی کی ایک شے رہنے دینے کی ایک لاشعوری کاوش اردو ضرب الامثال میں دکھائی دیتی ہے۔

اس مقصد کے حصول کے لیے سب سے پہلے یہ ضروری تھا کہ ان کے متعلق اس قسم کی رائے قائم کی جائے کہ وہ دوبارہ شریفانہ اور باعزت زندگی گزارنے کے لیے معاشرے کا حصہ نہ بن سکیں۔ اس میں کسی حد تک حقیقت بھی پوشیدہ ہوگی کہ فاحشہ عورت شریفانہ زندگی نہیں گزار سکتی۔ اس لیے کہ جس ماحول میں وہ پلتی بڑھتی ہے اس کے لیے ناممکن ہوتا ہے کہ وہ دوپٹہ یا چادر اوڑھ کر پابندیوں بھری زندگی گزارنے لگ جائیں۔ ان کی اس سائیکی کے نقوش امراؤ جان ادا میں نظر آتے ہیں کہ جس طرح معاشرہ امراؤ جان کو اب دوبارہ امیرن کے روپ میں قبول کرنے کے لیے تیار نہیں ہے اسی طرح امراؤ جان اگرچہ تائب ہو چکی ہے لیکن اس کے باوجود وہ پردے والی زندگی قبول کرنے کے لیے تیار نہیں ہے۔ اس لیے کہ اسے اس میں گھٹن کا احساس ہوتا ہے۔ معاشرہ طوائف کو شریف زادی کے روپ میں نہیں دیکھ سکتا ہے اس لیے کہ معاشرے کو اس کی موجودگی میں نفسیاتی گھٹن کا احساس ہوتا ہے اور طوائف معاشرے کو جوں کا توں قبول نہیں کر سکتی اس لیے کہ اسے اتنی پابندیوں بھری زندگی کو من و عن قبول کرتے ہوئے گھٹن کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن اگر کوئی طوائف معاشرے کو من و عن قبول بھی کرے تب بھی معاشرہ اس کے دامن پر طوائفیت کے داغ کا حوالہ دیتا رہتا ہے اور اس کا سماجی مقام و مرتبہ کبھی بھی ایک عام شریف زادی کے برابر نہیں ہوتا۔ لیکن اس پدر شاہی معاشرے میں طوائف کی ضرورت بہر حال موجود رہی ہے۔ طوائف اسی سماج کی پیدا کردہ ہے۔ اس کے دولت کی پیدا کردہ ہے۔ اور چونکہ ہمارے معاشرے میں دولت اور جائیداد مرد کے ہاتھ میں رہتے ہیں اس لیے یہ مردوں کے جنسی بے راہرویانہ جذبات کی پیدا کردہ ہے۔ اور اس ادارے کو دوام بخشنے کے لیے اس قسم کے ضرب الامثال وضع کیے گئے ہیں۔ جوگی کس کے میت اور پاتر کس کی نار (جوگی دوست نہیں بن سکتے اور فاحشہ عورت بیوی نہیں ہو سکتی) لیکن کیا یہ دعویٰ عقلی بنیادوں پر صحیح ہے؟ نفسیاتی بنیادوں پر صحیح ہے؟ اور کیا مذہبی بنیادوں پر صحیح ہے؟ عقلی حوالوں سے بات کی جائے تو یہ بالکل بے بنیاد دعویٰ ہے۔ اس لیے کہ اکثر و بیشتر صورتوں میں انسان ان سانچوں میں ڈھلتا ہے جو معاشرے کے وضع کردہ ہوتے ہیں۔ اگر کسی خاص سماجی سانچے اور ماحول کے اندر زندگی گزارتے ہوئے کوئی عورت طوائف بن چکی ہے تو ماحول بدلنے کے ساتھ ہی وہ بدل بھی سکتی ہے۔ اس لیے سماجی ماحول کے بدلنے کا مطلب وہاں پر تمام اقدار اور اچھے اور برے کے معیار کا بدلنا ہے۔ طوائف کے کوٹھوں کے اقدار اور اچھے اور برے کا معیار ایک عام گلی یا محلے کے گھر اور گلی کوچے سے مختلف ہوتے ہیں۔ ماحول کے بدلتے ہی انسان کے بدلنے کا احتمال موجود ہوتا ہے۔ علم نفسیات کی رو سے ایسا ممکن ہے۔ اس لیے کہ نفسیات بھی اس حقیقت کو تسلیم کرتی ہے کہ انسان کا شعور اور لاشعور دونوں ایک مخصوص ماحول اور کچھ مخصوص جبلتوں کی پروردہ ہوتے ہیں۔ ماحول کے بدلنے سے شعور اور لاشعور کی حالت بدل سکتی ہے۔ اسی طرح اگر کوئی عورت نفسیاتی طور پر طوائف ہی پیدا ہوئی ہے تو ایسی صورت میں بھی یہ دعویٰ کرنا زیادتی ہوگی کہ زندگی کے کسی خاص مرحلے پر پہنچ کر وہ کبھی بھی نہیں بدلے گی۔ انسان کافی پیچیدہ شے ہے نفسیاتی طور پر یہ کسی بھی مرحلے پر اچانک یوٹرن لے سکتا ہے۔ اور اس قسم کے ضرب الامثال اس قسم کے انسانوں کے لیے پلٹنے کے تمام راستے بند کر دیتے ہیں۔ مذہبی حوالوں سے بھی یہ دعویٰ غلط ہے۔ اس لیے کہ اسلام میں توبہ کی گنجائش ہی اس قسم کے نفسیاتی تغیر کی بنیاد پر رکھی گئی ہے۔ لیکن پہلے ہی سے کہنا کہ طوائف بیوی نہیں بن سکتی اس قسم کے نفسیاتی یوٹرن کے امکانات کو ختم کرنا اور مردوں کے جنسی جذبے کی تسکین کے لیے طوائف کی صورت میں اضافی سامان کو دوام بخشنے کے مترادف ہے۔ جو کسی بھی صحت مند معاشرے کے لیے نیک فال نہیں ہے۔

لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ ہندوستانی معاشرے میں عورت کو انسان کی حیثیت سے دیکھا نہیں گیا۔ اگرچہ بعض ضرب الامثال کے پس منظر میں کچھ تلخ تجربات بھی موجود رہے ہوں گے لیکن ہمارے معاشرے نے طوائف کو جس قالب میں ڈھالا ہے اس میں اس بات کی گنجائش بہت کم رہ گئی ہے کہ اس کے ساتھ کوئی دیرپا جذباتی تعلق پیدا کر لیا جائے۔ اس کی حیثیت ایک شے سے زیادہ نہیں ہے۔ اور جیسا کہ جان جے میشنس نے کہا ہے کہ طوائف کو جنسی عمل کے پیسے نہیں ملتے بلکہ اس بات کے پیسے ملتے ہیں کہ جنسی عمل کے بعد اسے چھوڑ دینے میں آزادی ہو۔ ہمارے معاشرے میں طوائف کو اسی پیمانے ہی پر تولا گیا ہے۔ اس کے ساتھ کوئی گہری جذباتی وابستگی پیدا نہ کرنے کی سب سے بڑی وجہ یہ ہوتی ہے کہ کہیں یہ گلے کا ہار نہ بن جائے۔ اس معاملے میں طوائف کے بھی کچھ تحفظات ہوتے ہیں اور وہ بھی گہرا جذباتی تعلق پیدا کرنے سے گریز کرتی رہتی ہیں اس لیے کہ انہیں معلوم ہوتا ہے کہ کسی طوائف کا کسی مرد کے ساتھ شریفانہ زندگی کا فیصلہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ذلت کو اپنے سر لینا ہے۔

اس منفی رویے کا مظاہرہ کئی ایک ضرب الامثال میں ہوا ہے۔ان ضرب الامثال میں یہ تاثر پڑھنے کو ملتا ہے کہ طوائف کی طرف سنجیدہ نظر سے دیکھنا ہی نہیں چاہیے اور نہ ہی اس کے جذبات اور احساسات کو کچھ زیادہ اہمیت دینی چاہیے۔اس لیے کہ اس کا مطلب تو محض مادی فوائد کا حصول ہے۔مثلاً چاتر کا کام نہیں پاتر سے اٹکے، پاتر کا کام یہی لیا دیا لٹکے (عقل مند فاحشہ عورت کے پاس نہیں پھنستا۔اس کا کام ہی یہی ہے کہ روپیہ لیا اور کھسک گئے)اس کے ڈھیرے کو ٹھگوں سے تشبیہ دی گئی ہے۔پتریا کا ڈہرا، جیسے ٹھگوں کو گھیرا(رنڈی کا مکان اور ٹھگوں کا مقام یکساں ہے۔کیونکہ رنڈی کے مکان پر آدمی لٹ جاتا ہے)اس کے جذبات کو اہمیت دینے کی بجائے ہر ایک جذبے کو دولت کے پیمانے سے تولنے کی کوشش کی گئی ہے۔گانٹھ میں پیسا نہیں پتریا کو دیکھ روائی آئے۔طوائف کے تمام جذبات پیٹ یا مادے کی رہین منت ہوتے ہیں ۔جس کے پاس روپیہ ہے، طوائف اس کی ہے۔اور روپے ہی کی بنیاد پر اس کے سرد مہر دل میں جذبات کا ایک طوفان برپا کیا جاسکتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اس کے جذبات کو رکابی کے ساتھ وابستہ کیا گیا ہے۔اس کے رویے رکابی کے سانچے میں ڈھلتے ہیں اور وہ اسی پیمانے سے ہر چیز کو تولتی اور پرکھتی ہے۔رنڈی کا جوبن رکابی میں (جو خرچ کرے لطف اٹھائے۔بکاؤ مال ہر شخص خرید سکتا ہے)اس ضرب المثل میں ذرا ان کے خرچے پر طنزیہ انداز دیکھیے۔اور اس حقارت کو محسوس کرنے کی کوشش کیجئے جو اس کی زیریں سطح پر موجود ہے۔(رنڈیوں کی خرچی اور وکیلوں کا خرچہ پیشگی دیا جاتا ہے)رنڈیوں کے جنس کی قیمت کو خرچی کہنا اور ان کا وکیلوں کی فیس کے ساتھ ذکر کرنا ان کا مذاق اڑانا ہے۔

طوائف کو ایک جیتا جاگتا انسان سمجھنے کی بجائے محض بازار کی ایک شے سمجھنے کے حوالے سے ضرب الامثال میں ان کی تحقیر کے کئی ایک حوالے موجود ہیں ۔انہیں بازار کے ستو اور مٹھائی سے تشبیہ دی گئی ہے۔بازار کا ستو باپ بھی کھائے بیٹا بھی کھائے /بازار کی مٹھائی جس نے چاہی کھائی(طوائفوں پر طنز)جذبات اور احساسات سے بھرپور انسان کے لیے اس قسم کی تشبیہات ان کی خودی اور خودداری کے حوالے سے زہر کے متبادل ہیں۔پھر اس مقام پر ایک اور نکتہ بھی قابل غور ہے وہ یہ کہ روزمرہ زندگی میں اقدار کے جس نظام پر ہم عمل پیرا ہیں، اقدار کا وہ سلسلہ طوائف کے معاملے میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔طوائف کے کوٹھے پر باپ اور بیٹا دونوں جنسی تسکین کی خاطر جاسکتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ سماجی حوالے سے طوائف کی کوئی عزت نہیں ہوتی۔طوائف کے ساتھ منسوب ان حقائق کا سلسلہ جو اقدار کے اس نظام کے ساتھ متصادم ہیں جس کی ہمارے مذہب اور کلچر نے ترویج کی ہے، طوائف کا مقام و مرتبہ معاشرے کی نظروں میں گرانے کا باعث بنتا ہے۔حالانکہ اقدار کے اس نظام کی بیخ کنی کا مرتکب خود مرد ہی بنتا ہے لیکن مرد طوائف کے کوٹھے پر جانے کے باوجود شریفانہ اور قابلِ عزت زندگی گزار سکتا ہے اور طوائف جو اس استحصال کا شکار ہوتی ہے، عزت اور شرافت سے محروم رہتی ہے۔اس کی زندگی کا دائرہ مرد کے مقابلے میں کافی سمٹا ہوا ہوتا ہے۔طوائف کے کوٹھے پر جانے والا مرد شرافت کے دائرے میں بڑی آسانی سے واپس آسکتا ہے جبکہ طوائف کے لیے شرافت شجر ممنوعہ کی مانند ہوتی ہے
۔

طوائف ہمارے معاشرے کی کثافتوں کی پیداوار ہے۔یا دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ مرد کے کثافتوں کی پیداوار ہے۔مرد کے بے لگام جنسی جذبات کی وجہ سے اس ادارے کا وجود موجود ہے۔بعض محققین نے اس کی موجودگی کی جو وجوہات بتائی ہیں ان میں سے چند درج ذیل ہیں :

Prostitution performs several useful functions. It is one way to meet the sexual needs of a large number of people who may not have ready access to sex, including soldiers, travelers, people who are not physically attractive, or people too poor to attract a marriage partner. Some people favor prostitution because they want sex without the "trouble" of a relationship. As one analyst put it, "Men don't pay for sex; they pay so they can leave" (Miracle, Miracle, & Baumeister, 2003:421).(23

یعنی اس کی موجودگی کی وجوہات کا تعین درج ذیل دو نکات کی صورت میں ہو سکتا ہے۔

اول: جن لوگوں کی سیکس تک قانونی رسائی نہیں ہے یعنی وہ شادی وغیرہ کے اخراجات برداشت نہیں کرسکتے ان کی جنسی ضروریات پورا کرنا۔ دوم: وہ لوگ جو سیکس کے لیے شادی کی صورت میں ساری زندگی کا دردِ سر نہیں مول سکتے، ان کی جنسی ضرورتوں کو پورا کرنا۔ دونوں صورتوں میں طوائف محض چند ٹکوں کی خاطر سماج کے جنسی گھٹن کو کم کرتی رہتی ہے۔ Martin A. Monto نے طوائف کے کسٹمرز کی نوعیت کے اعتبار سے مواد جمع کیا ہے انہوں جو جدول بنائی ہے اس کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ طوائف کا رخ کرنے والے خریداروں میں وہ لوگ زیادہ ہوتے ہیں جن کے پاس پیسہ زیادہ ہو یا جو ملک کے سیاہ سفید کے مالک ہوں یا ملک کے دوسرے نسلوں پر نسلی برتری رکھتے ہوں۔ مثلاً اس جدول امریکہ میں ۱۳۱۳ گاہکوں کو ایتھنسٹی کی بنیاد پر پرکھا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ ان میں سے سب سے زیادہ تعداد گورے لوگوں کی تھی۔ جو کل تعداد کا ۵۸ فیصد ہیں۔ اس کے بعد ۲۰ فیصد لاطینی، شکانو اور ہسپانوک تھے۔ ۱۳ فیصد ایشیائی، پانچ فیصد کالے اور ۴ فیصد کو دوسرے ذیلی گروہوں میں رکھا جاسکتا ہے۔ اسی طرح ۱۳۲۹ خریداروں کے سیمپل میں تعلیم کے حوالے سے ۱۱ فیصد ایسے تھے جنہوں نے ہائی سکول سے گریجویٹ نہیں کیا تھا۔ ۱۸ فیصد ہائی سکول سے گریجویٹ تھے۔ ۳۶ فیصد ایسے تھے جنہوں نے کسی حد تک کالج کی ٹریننگ حاصل کی تھی۔ ۲۴ فیصد ایسے تھے جنہوں نے بیچلرز کی ڈگری لی تھی اور ۱۱ فیصد نے گریجویٹ کی ڈگری لی تھی۔ ازدواجی کوائف کے اعتبار سے ۱۳۲۸ لوگوں کے سیمپل میں ۴۲ فیصد لوگ شادی شدہ تھے۔ ۳۵ فیصد لوگوں نے کبھی کوئی شادی نہیں کی۔ ۱۵ فیصد لوگ طلاق یافتہ، ۶ فیصد ایسے تھے جنہوں نے اپنی بیویوں سے علیحدگی اختیار کی تھی اور ۲ فیصد وہ جن کی بیویاں فوت ہوچکی تھیں۔ کام کی مناسبت سے ۱۳۰۲ لوگوں کے سیمپل میں ۸۱ فیصد لوگ فل ٹائم کام کرنے والے تھے۔ ۷ فیصد پارٹ ٹائم کام کرنے والے، ۲ فیصد طالب علم اور ۱۱ فیصد دوسرے کیٹیگریز میں رکھے جاسکتے ہیں۔ عمر کے اعتبار سے ۱۲۴۸ لوگوں کے سیمپل میں ۳ فیصد ایسے تھے جن کی عمر ۱۸ تا ۲۱ سال تھی، ۹ فیصد ۲۲ تا ۲۵ سال، ۳۳ فیصد ۲۶ تا ۳۵ سال، ۳۱ فیصد ۳۶ تا ۴۵ سال، ۱۵ فیصد ۴۶ تا ۵۵ سال، ۵ فیصد ۵۶ تا ۶۵ سال اور ۱ فیصد ۶۶ سال یا اس سے زیادہ عمر کے تھے۔ (24)

اس مواد کی بنیاد پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں ان لوگوں کی اکثریت ہے جو مادی یا نسلی برتری رکھتے ہیں (۵۸ فیصد)۔ ان پڑھ لوگوں یا کم تعلیم یافتہ لوگوں کی تعداد نہ ہونے کے برابر ہے (۲۹ فیصد) اور باقی ۷۱ فیصد نے کالج سے گریجویشن تک کی تعلیم حاصل کی ہے۔ طوائف ۴۲ فیصد شادی شدہ لوگوں کی جنسی بے اطمینانی ختم کرتی ہے، لیکن یہ بیالیس فیصد طبقہ پاک اور مہذب رہتا ہے اور بے گناہ رہتا ہے جبکہ معاشرے کے سارے لعن طعن کا بوجھ طوائف ہی کو برداشت کرنا پڑتا ہے۔ اسی طرح عمر کے اعتبار سے ۷۹ فیصد مرد ایسے ہیں جن کی عمر ۲۶ تا ۵۵ سال ہے۔ یعنی عمر کے اعتبار سے معاشرے کا پختہ دماغ اور ٹین ایجرز کے مقابلے میں باشعور طبقہ طوائف کا رخ کرتا ہے۔ بچے اور نوجوان (جن کی عمر ۲۵ سال سے کم ہو) بہت کم طوائف کے ہاں جاتے ہیں جو کل کا صرف بارہ فیصد بنتے ہیں۔ اس سے یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ ایسا بالکل بھی نہیں کہ طوائف اپنے گاہکوں کو پھانس لیتی ہے اس لیے کہ انہیں پھانسا جاتا ہے جن کے ہاں تعلیم کی کمی ہو یا عمر کے اس حصے میں ہوں جب شعور کی بالیدگی نصیب نہیں ہوتی۔ مردوں کا یہی باشعور اور تجربہ کار طبقہ طوائف کے در پر حاضر ہوتا ہے اور اس کے باوجود معاشرے کا سارا لعن طعن انہی پر بھیجا جاتا ہے۔ جیسے تمام برائیوں کی جڑ اس کی ہستی ہو۔ حالانکہ برائی کا اصل جڑ مردوں کا یہی طبقہ ہے جن کی اپنی کمائی اور جائیداد ان کے تصرف میں ہے اور وہ بڑی آزادی اور دیدہ دلیری کے ساتھ طوائف اور کسبیوں کا رخ کرتے ہیں۔

اسی طرح اس ادارے کی پیدائش میں پورے معاشرے نے مل کر حصہ لیا ہے۔ معاشرے میں موجود بے روزگاری کی مجرم طوائف نہیں ہے۔ معاشی تنگ دستی کی ذمہ دار بھی طوائف نہیں ہے اور معاشی تنگ دستی کی وجہ سے غیر شادی شدہ لوگوں کا جنسی اور جذباتی گھٹن بھی اس نے پیدا نہیں کیا۔ ایک باطل معاشی نظام کی موجودگی کی وجہ سے طبقاتی اونچ نیچ اور اس کے نتیجہ میں غربت کی گرتی ہوئی سطح کی ذمہ دار بھی طوائف نہیں ہے اور لوگوں کی جنسی اور اخلاقی بے اعتدالیوں کے پیدا کرنے میں طوائف کا کوئی کردار نہیں ہے۔ بلکہ نئی نوجوان نسل کی مناسب تربیت نہیں ہوگی، معاشرے کے خاص طبقات کے ساتھ دولت کی بہتات ہوگی اور دولت چند جیبوں تک محدود ہوگی تو ایسی صورت میں نواب زادے اور امیر زادے طوائف کے کوٹھوں کا رخ ہی کریں گے۔ اور نئے نویلے غیر شادی شدہ نوجوان اور جوان جنسی جذبات کی تسکین کی خاطر اپنی کمائی کو استعمال میں لائیں گے۔ اس لیے کہ جس معاشرے میں شادی کے

مقابلے میں طوائف پر کم خرچہ آتا ہو، ایسی صورت میں کسی کو کیا پڑی ہے کہ وہ شادی کے بیش بہا اخراجات برداشت کر کے جنسی جذبات کی تسکین کر لے۔ طوائف کے کلچر کا خاتمہ ان پر لعن طعن بھیجنے سے نہیں ہو سکتا بلکہ ان کی محرکات کی جڑوں میں اتر کر انہیں کاٹ دینے سے ممکن ہو گا جس کی طرف ہمارا معاشرہ کوئی توجہ نہیں دیتا البتہ طوائف کے روپ میں عورت کے ساتھ امتیازی سلوک کر کے ان کا جنسی استحصال بھی کرتا ہے اور جنسی استحصال کے بعد ان پر لعن طعن بھیج کر ان کے جذبات اور احساست بھی مجروح کرتا رہتا ہے۔ طوئف سے متعلق اجتماعی بے حسی کا نتیجہ ہے کہ اس قسم کے ضرب الامثال بھی موجود ہیں، جن میں طوائف کے ساتھ تعلق سے اجتناب کا حوالہ موجود ہے۔ ان ضرب الامثال کی وجہ سے طوائف کی جو تحقیر ہوتی ہے، اس درد یا کرب کو محسوس کرنے کی کوئی رمق تک نہیں پائی جاتی۔ مثلاً نر کی دو جگہ توقیر نہیں بھینس کے اور کسبی کے۔ کسبی کو بھینس کے ساتھ تشبیہ دینا اور اس کی بنیاد پر نر کی عزت کے متعلق فکر مند ہونا طوائف کی تحقیر ہے۔

ایک ہی وقت میں کئی ایک مردوں کو خوش رکھنا طوائف کی پیشہ ورانہ مجبوری ہے۔ اس لیے کہ اس کا پیشہ اس مجبوری کا متقاضی ہوتا ہے۔ لیکن ذرا ان ضرب الامثال پر ناقدانہ نظر ڈالیے۔ رنڈی کے سیکڑوں یار۔ رنڈی تیرا یار مر گیا، کہا!! کون سی گلی کا؟ ان ضرب الامثال میں گناہ اور قصور کا سارا بوجھ طوائف کے کندھوں پر لادنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یعنی یہ رنڈی کا قصور ہوتا ہے کہ اس کے سیکڑوں آشنا ہوتے ہیں۔ رنڈی ایسا مجبوری کے تحت کرتی ہے اس لیے کہ یہ اس کے رزق کا معاملہ ہوتا ہے۔ لیکن مرد بغیر کسی مجبوری کے کئی ایک طوائف اور شریف عورتوں کے ساتھ بیک وقت تعلق رکھتا ہے۔ ان کے لیے اردو زبان اور ضرب الامثال میں اس قسم کے تحقیر آمیزانہ رویے اور حوالے موجود نہیں ہیں۔ طوائف کا زیادہ آشناؤں سے تعلق رکھنا بری بات ہے اور یوں ان کی رہی سہی عزت میں کمی لانے کا باعث بنتا ہے لیکن ایک شریف زادے کا بغیر کسی مجبوری کے کئی ایک عورتوں سے آشنائی کے حوالے سے تحقیر آمیزانہ رویہ دیکھنے کو نہیں ملتا۔ اس لیے کہ طوائف عورت ہے جو معاشرے کی ایک کمزور جنس ہے جبکہ اس کے برعکس مرد معاشرے کا ایک طاقتور عنصر ہوتا ہے۔ چونکہ ذلت کمزور کو برداشت کرنا پڑتی ہے اس لیے طوائف ذلیل اور شیطانی طینت رکھنے والے شریف زادے محض مرد ہونے کے ناتے وہی عمل کر کے بھی قابلِ صد احترام ہیں۔

ایک سے زیادہ لوگوں کے ساتھ جذباتی یا جنسی تعلق رکھنے کے علاوہ طوائف کی کئی ایک مجبوریاں اور بھی ہوتی ہیں۔ مثلاً اس کے کوٹھے پر آنے والے مرد کے ساتھ اس کا تعلق Defined ہوتا ہے۔ اسے پتہ ہوتا ہے کہ وہ ایسے مرد کے ساتھ رفاقت پر مبنی دائمی قلبی تعلق پیدا کر ہی نہیں سکتی۔ ایسا بھی بعض اوقات ہو جاتا ہے لیکن یہ ناکام طوائف کی نشانی ہوتی ہے، ایک کامیاب اور ہوشیار طوائف اس بات پر کلیئر ہوتی ہے کہ یہاں اس کے پاس آنے والے گھڑی بھر کے آشنا ہوتے ہیں۔ وہ ان کے ساتھ پوری زندگی گزارنے کے آرزومند نہیں ہوتے۔ وہ یا تو اس وجہ سے آتے ہیں کہ معاشی مجبوریاں انہیں شادی جیسے بھاری بوجھ کے اٹھانے کے قابل نہیں چھوڑتیں یا وہ محض جنسی ذائقہ بدلنے کے لیے آتے ہیں اور یا محض جذباتی مسرت کے حصول کے لیے۔ ان کے ان ارادوں کا ہر ایک طوائف کو پتہ ہوتا ہے۔ اسی طرح ماضی کے تجربات بھی ہوتے ہیں اور انہیں ان لڑکیوں کے بھیانک انجام کا پتہ ہوتا ہے جو اس قسم کی غلطیاں کر چکی تھیں اور ان کے شوہر سماج میں انہیں وہ مقام و مرتبہ دلانے میں ناکام رہے جن کی وہ آس لگائے بیٹھی تھیں۔ یا انہوں نے بھی بعد میں ان کے جسم کو کیش کرنے کی کوشش کی صرف اس فرق کے ساتھ کہ وہ اب اس کے مالک بن بیٹھے۔ اور اپنی ان بیویوں کے جسم پر کمانے لگے۔ لہٰذا طوائف کی نظر مرد کے دل پر ہونے کی بجائے اس کی جیب پر ہوتی ہے۔ جوں ہی کسی گاہک کے متعلق انہیں اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اب قلاش بن چکا ہے، وہ بڑی آسانی کے ساتھ نظریں بدل لیتی ہیں۔ ہمارے معاشرے میں صرف طوائف ہی ایسا نہیں کرتی بلکہ ہر وہ شخص کرتا ہے جس کا مفاد کسی سے وابستہ ہوتا ہے اور اچانک ختم ہو جاتا ہے۔ یا مثلاً کسی اور موقع ہی کی مناسبت سے ہی سہی۔ لیکن طوائف کے متعلق کہا گیا ہے: ڈرے رنڈی تیرے دیدے سے (کسی عورت کی بے حیائی ظاہر کرنے کے لیے) ایسا بھی نہیں ہے کہ محض طوائف ہی بے حیا ہو سکتی ہے۔ کیا وہ مرد کم بے حیا ہوتے ہیں جو بیوی، بچے اور گھر بار کی موجودگی میں بھی طوائف کے کوٹھوں کا رخ کرتے ہیں۔ لیکن چونکہ معاشرہ مردوں کا ہے، اس لیے مرد کو استثنا حاصل ہے۔

اردو ضرب الامثال میں طوائف کے جذبات کو کم اہمیت دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ویسے زیادہ تر ضرب الامثال میں صنفی حوالوں سے عورتوں کے ساتھ امتیاز برتا گیا ہے۔مثلاً لونڈی کی ذات کیا، رنڈی کا ساتھ کیا، بھیڑ کی لات کیا، عورت کی بات کیا۔جہاں پر طنز اور تحقیر کا نشانہ عورت ہی ہے۔لیکن یہاں رنڈی کے ساتھ کے متعلق بھی کہا گیا ہے کہ اس کی کوئی اہمیت نہیں ہونی چاہیے۔ان کی محبت کو تیتری کے رنگ سے تشبیہ دی گئی ہے۔بالو کی بھیت اوچھے کا سنگ، پرتریا کی پریت، تتلی کا رنگ (اوچھے کی دوستی ریت کی دیوار کی طرح ہے اور رنڈی کی محبت تیتری کے رنگ کی طرح۔اوچھے کی دوستی اور رنڈی کی محبت ناپائیدار ہوتی ہے) لیکن یہاں یہ سوال اٹھتا ہے کہ مرد کی محبت پائیدار ہوتی ہے۔اکثریت کے مرد بھی اپنی بیویوں کو چھوڑ کر طوائف کے کوٹھے پر جاتے ہیں، کیا ان کی محبت پر کیا اعتبار کیا جاسکتا ہے۔

طوائف کی زندگی کا ایک المیہ یہ بھی ہے کہ وہ زندگی سہاروں کے بل بوتے پر گزارتی ہے۔اس میں کوئی شک نہیں کہ اوسط طبقے کی شریف عورتوں کے مقابلے میں طوائف نسبتاً معاشی حوالوں سے خوشحال ہوتی ہے۔اس کی بنیادی وجہ یہ ہوتی ہے کہ طوائف کا جیب جن عاشقوں کے دم سے گرم رہتا ہے خود ان کے گھروں میں بھوک کی کیفیت ہوتی ہے۔اس لیے کہ مرد سارا روپیہ اس کی جھولی میں ڈال دیتا ہے۔اور شریف زادی کو رات فاقوں سے گزارنا پڑتی ہے۔اردو کے کئی ایک ضرب الامثال اس حقیقت کی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں۔مثلاً رانڈی کے گھر مانڈی، عاشقوں کے گھر کڑاکا (رنڈیاں مزے اڑاتی ہیں اور جو ان کو روپیہ پیسہ دیتا ہے وہ بھوکا رہتا ہے) یہی وجہ ہے کہ عاشقوں کے گھر شریف زادیوں کو پہننے کے لیے ڈھنگ کے کپڑے بھی نہیں ہوتے جب کہ طوائف ریشم پہنی نظر آتی ہے۔پاتر تا کو گزی نہیں، بیسوا اوڑھے خاصہ (نیک دامن کو کھدر نصیب نہیں اور فاحشہ ریشم پہنتی ہے) لیکن اس کے باوجود طوائف اپنے مستقبل کو محفوظ بنانے کی دھن میں بھی لگی رہتی ہے اور ایسے ٹھکانے کی تلاش میں رہتی ہے جہاں اسے سر چھپانے کی جگہ مل جائے۔امراؤ جان ادا میں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ جوں ہی جوانی ڈھلنے لگتی ہے، طوائف کا زوال شروع ہوتا ہے۔اردو ضرب الامثال میں اس حقیقت کی ترجمانی کی گئی ہے۔مثلاً بڑھی ہوئی نائکا اس حال کو پہنچیں، سرہلنے لگا چھاتیاں پتال کو پہنچیں، جوبن تھا جب روپ گاہک تھا سب کوئی، جوبن اتن کنوائے کے بات نہ پوچھے کوئی (جب خوبصورتی اور جوانی تھی ہر ایک چاہنے والا تھا جب یہ جاتی رہیں تو کوئی پوچھتا بھی نہیں) لہٰذا اس عمر میں طوائف یا تو بھیک مانگتی ہے، یا چوری کرتی ہے یا پھر دلالی کرتی نظر آتی ہے۔اردو کے ضرب الامثال میں طوائف کی زندگی کے ان مسائل کی بھی نشاندہی کی گئی ہے۔مثلاً قحبہ چوں پیر شود، پیشہ کند دلالی (بدکار عورت جب بوڑھی ہوجاتی ہے تو دلالی کا کام کرتی ہے) ایسے بھیانک مستقبل سے ہر طوائف گھبراتی ہے لہٰذا ایک محفوظ ٹھکانے کی تلاش مسلسل اس کے پیشِ نظر رہتی ہے۔امراؤ جان ادا میں خانم کے کوٹھے کی ویرانی کی ایک وجہ خورشید جان جیسے طوائف کا بھاگ کر شریفانہ زندگی گزارنے کی خواہش بھی ہے۔خود امراؤ جان بھی عمر کے ایک خاص حصے میں ان ناکام تجربات سے گزرتی ہے۔اردو ضرب الامثال اس کیفیت کی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں۔لیکن اس ضرب المثل میں ذرا طوائف سے متعلق تحقیر آمیزانہ رویے کو محسوس کرنے کی کوشش کیجیے۔چیچک اور کسبی نکل کر رہتے ہیں (چیچک ضرور نکلتی ہے اور کسبی ضرور اغوا ہوتی ہے) طوائف کو چیچک سے تشبیہ دینا اس کا مذاق اڑانا ہے۔جہاں جرم کا سارا بوجھ طوائف کے کندھوں پر ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔حالانکہ اس میں پورے کا پورا معاشرہ اور بالخصوص مرد برابر کا شریک ہوتا ہے بلکہ اکثر صورتوں میں مرد ہی کا کوئی جرم ایک شریف زادی کو طوائف بننے پر مجبور کرتا ہے۔اگر وہ اغوا ہوتی ہے تو اس میں اس کی مرضی شامل ہوتی ہے۔مثلاً امراؤ جان ادا جب فیضو کے ساتھ بھاگ رہی تھی تو اس میں اس کی مرضی شامل تھی لیکن اس کا یہ تجربہ ناکام ثابت ہوا اس لیے کہ کوئی شریف زادہ اسے بھگانے یا اس سے شادی کے لیے رضامند نہیں۔نواب سلطان کو اپنی عزت اور نیک نامی کی فکر تھی اور فیضو نے اسے بھگانے کی ہمت کرلی۔لیکن اس کے باوجود کہ کوٹھے سے بھاگنے کی خواہش ایک شریفانہ زندگی گزارنے کی خواہش کا اظہار ہے۔اور اگر بالفرض اسے کوئی اس کی مرضی کے بغیر اغوا کرتا ہے تو بھی قصور اس معاشرے کا ہے، جو اسے ایک انسان سمجھنے کی بجائے چوری کا مال سمجھ کر اغواء کرلیتا ہے۔لیکن اس قسم کے ضرب الامثال کہ اس کا چیچک کے نکلنے سے موازنہ کیا جائے اور یوں اس کے اغواء ہونے کی بات کی جائے، اس کی جذباتی حوالوں سے ہتک کے مترادف ہے۔لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ طوائف سے متعلق اس قسم کی غیر منصفانہ، امتیاز اور بعض صورتوں میں استحصال پر مبنی رویے ہمارے ضرب الامثال کا حصہ ہیں۔

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری، ایسو سی ایٹ پروفیسر شعبہ اردو، جامعہ پشاور
ڈاکٹر ولی محمد، لیکچرار شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

1. Sociology,john j.macionis,kenyon college,,person education international,2008.P.206
2. The Second Sex by SIMONE DE BEAUVOIR. United States by Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc., New York, in2010.P.142
3. Rcbi-resources.yolsite.com.P755.756 visited on 13 December 2016 at 9:00 pm
4. www.youtube.com visited on 15 December 2016 10:00 am
5. Second Sex by SIMONE DE BEAUVOIR. United States by Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc., New York, in2010p.739-40
6. The Second Sex by SIMONE DE BEAUVOIR. United States by Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc., New York, in 2010.p.124
7. The Second Sex by SIMONE DE BEAUVOIR. United States by Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc., New York, in2010.p125
8. The Second Sex by SIMONE DE BEAUVOIR. United States by Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc., New York, in2010.p.124
9. The Second Sex by SIMONE DE BEAUVOIR. United States by Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc., New York, in2010.p132
10. Sociology,john j.macionis,kenyon college,,person education international,2008.page 205
11. Second Sex by SIMONE DE BEAUVOIR. United States by Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc., New York, in2010.p721
12. Second Sex by SIMONE DE BEAUVOIR. United States by Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc., New York, in2010.p686
13. Second Sex by SIMONE DE BEAUVOIR. United States by Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc., New York, in2010.p.685
14. http://www.rainbo.org,11 nov 2016,10:0 am

15. Sociology,john j.macionis,kenyon college,,person education international,2008.page 206

16. Fifty Key Concepts in Gender Studies by Jane Pilcher & Imelda Whelehan,SAGE Publications Ltd 1 Oliver's Yard 55 City Road London EC1Y 1SP,1999

17. The Second Sex by SIMONE DE BEAUVOIR. United States by Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc., New York, in2010.p 557

18. Second Sex by SIMONE DE BEAUVOIR. United States by Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc., New York, in2010.p684

19. The Second Sex by SIMONE DE BEAUVOIR. United States by Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc., New York, in2010.p681

20. Second Sex by SIMONE DE BEAUVOIR. United States by Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc., New York, in2010.p682

21. Sociology by john j.macionis,kenyon college,,person education international,2008.page 212

22. Second Sex by SIMONE DE BEAUVOIR. United States by Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc., New York, in2010.p683

23. Sociology,john j.macionis,kenyon college,,person education international,2008.page 208-210

24. Prostitutes' Customers: Motives and Misconceptions by Martin A. Monto :book, sex for sale, Prostitution,Pornography ,and the sex Industry,Edited by Ronaldweitzer ,Published by Routledge 270 Madison Ave, New York,2010. p239

تحریک آزادی کی ایک توانا آواز (مولانا ظفر علی خان)

سبحان اللہ

ABSTRACT

After the fail of the mughal empire in the subcontinet differint dynasties exploited our resorces.Our clutural and moral values were crushed beneath the emerging new trends of the britishers.During this specific period different person including educated and un-educated,muslim and non muslims struggle for independence.There were many literary figures who revolted against british raj and stirred the people of

india for indepennce.The most prominent among them was Maulana Zafar Ali khan was whose literary .writings not only awakened the people of india the but also strongly condemn westren or alien powers

تحریک آزادی کم و بیش دو صدیوں پر محیط ایک طویل المدت تحریک تھی جو مختلف افراد کی جانی، مالی اور قلمی قربانیوں کے زیر اثر اپنی منزل کی طرف بڑھتی رہی۔ تعصبات کو بالائے تاق رکھتے ہوئے اس حقیقت کو ماننا پڑے گا کہ سر زمین ہند سے تعلق رکھنے والے ہر مذہب و فرقہ کے افراد نے آزادی کی اس جنگ میں مقدور بھر حصہ لیا ہے۔ ادبی حلقوں میں اس سلسلے کی ایک اہم کڑی مولانا ظفر علی خان بھی ہیں جنھوں نے ایک طرف سر سید احمد خان سے قطع نظر ہندوستانی مسلمانوں کے علاوہ دیگر ہندوستانی قومیتوں کو بھی بیدار کرنے میں اہم کردار ادا کیا تو دوسری طرف ابن مریم بن کر ہندوستانیوں کے ہر دُکھ درد کی دوا بنے اور اقتدر پر قابض بیرونی طاقتوں کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر اُن کے ہر ظلم کے خلاف آواز بلند کرتے ہوئے میدان عمل میں بھی نکلے۔

"انگریزوں کی غلامی نے ہندوستانیوں میں ماضی کی عظمت کا احساس پیدا کیا۔ لیکن حال سے نالاں اور مستقبل سے مایوس بھی کر دیا۔ مولانا ظفر علی خان نے حال سے بر سر پیکار اور مستقبل سے پُر اُمید کرنے کے لیے ہندوستانیوں کو بالعموم اور مسلمانوں کو بالخصوص مذہبیات کی طرف متوجہ کیا۔"(۱)

مولانا ظفر علی خان ۱۷ جنوری ۱۸۷۴ء کو، کوٹ مہر تھ (سیالکوٹ) میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام مولوی سراج الدین احمد تھا جو کہ خود ایک مذہبی سکالر اور ادبی شخصیت تھے۔ ان کے والد سیاست اور صحافت کے میدان میں پیش پیش رہے اس کے علاوہ زمیندار اخبار کے مالک و مدیر بھی رہے۔ لہٰذا اُن کی شخصیت نے بیٹے کی پرورش میں بہت اہم کردار ادا کیا۔ ظفر علی خان نے ابتدائی تعلیم وزیر آباد سے حاصل کی۔ جبکہ بی۔اے کرنے علی گڑھ چلے گئے۔ وہاں سر سید احمد خان، علامہ شبلی اور پروفیسر آرنلڈ جیسے نامور دانشمندوں کے حلقہ اثر سے ان کی علمی و ادبی استعداد میں اضافہ ہوا۔ کالج کے زمانے سے ہی مختلف انجمنوں کے رُکن رہے اور یہیں سے ان کی شاعری کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ اُس زمانے میں دکن میں اک ندی جو کہ موسیٰ ندی کے نام سے مشہور تھی میں ایک خطرناک سیلاب آیا جس کی وجہ سے پاس رہنے والے لوگ ہزراروں کی تعدا میں لقمہء اجل بن گئے۔ ظفر علی خان نے اُس پر ایک طویل نظم (رود موسیٰ) لکھی اور اُسی کی وجہ سے ادبی دنیا میں ایک نیچرل شاعر کی حیثیت سے متعارف ہوئے۔ شاعری کے علاوہ اُن کی زندگی کا ایک اہم پہلو سیاست بھی ہے جس کے لیے اُنہوں نے صحافت کے پلیٹ فارم کا انتخاب کیا اور یوں اُن کے والد سے میراث میں ملنے والا اخبار اُن کی زندگی کا مرکز ٹھہرا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہنگامی شاعری اپنے دور سے آگے نہیں بڑھتی ۔لہٰذا صحافت اور سیاست سے تعلق رکھنے کی وجہ سے اُن کی شاعری پر بھی یہی مہر ثبت ہونے لگی۔ جیسا کہ گوپی چند نارنگ نے اُن کی شاعری کے بارے میں لکھا ہے:

"ظفر علی خان اگر شاعری کو سیاست کی نذر نہ کرتے تو دوسرے جوش ہوتے۔ اُنھوں نے سیاسی اور ہنگامی مسائل کو شعر کا موضوع بنایا اور اس کی وقعت بڑھائی لیکن اپنی شاعری کا وزن کم کر دیا۔"(۲)

لیکن یہ حقیقت بھی کسی سے ڈھکی چھپی نہیں ہے کہ مولانا کی اس قسم کی شاعری مقامی اخباروں کی نذر ہو گئی اور اب تو وقت، قاری اور ناقد ہی یہ بتا پائے گا کہ جس شاعری کو وہ خود ہنگامی کی بجائے دائمی تصور کرتے ہوئے وقتاً فوقتاً شائع کرتے رہے کس حد تک نئے دور کا ساتھ دے رہی ہے یا پھر وہ ہنگامی موضوعات میں کس حد تک دائمی رنگ بھرنے میں کامیاب ہوئے۔ کیوں کہ اُن کی شخصیت ان تمام رنگوں سے مل کر بنتی ہے جس کے بارے میں پروفیسر محمد سَرور جامعی کہتے ہیں:

"مولانا مرحوم بیک وقت ادیب و شاعر خطیب، صحافی اور سیاست دان تھے۔"(۳)

مولانا ظفر علی خان کا دور اُنیسویں صدی کی آخری دہائی اور بیسویں صدی کی ابتدائی نصف صدی بنتا ہے۔ ادبی تاریخ کے مطابق اس دور میں نیچرل شاعری کے دور کا اختتام اور رومانوی تحریک کا آغاز ہوتا ہے اس دور میں ہندوستانی باشندے مسلسل ناکام اور لاحاصل کوششوں کے بعد مایوس ہو کر فرار کے راستے

تلاش کرنے لگے تھے۔اسی عہد میں شاعر و ادیب نے بھی محبت کے راگ الاپنا شروع کر دیئے اور اصل موضوع سے ہٹ کر رومان پرور فضائوں کی جانب مراجعت کی۔ جس کا شکوہ اقبال نے بڑے واضح الفاظ میں کیا ہے کہ:

عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیل ان کا

ان کے اندیشۂ تاریک میں قوموں کا مزار

چشم آدم سے چھپاتے ہیں مقامات بلند

کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیدار

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس

آہ بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار (۴)

مولانا کا نظریہ محبت اپنے عہد شباب میں بھی حقیقی رہا اور آگے چل کر بھی کہیں کسی مجازی محبوب کا تصور ان کی شاعری میں نظر نہیں آتا۔ اور وہ ''مجھ کو اگر ہے عشق تو وہ ہندوستاں سے ہے'' کہتے ہوئے صرف سرزمین ہند، خدا کی تعریف، پیغمبر کی مدح اور اسلام کے قصوں تک محدود رہے۔ مذکورہ عہد میں اُنہوں نے صرف اقبال کے طرز پر شکوہ کرنے کی بجائے ہند کے شاعر و صورت گروں کو مخاطب کر کے یہاں تک کہہ دیا کہ:

اے نکتہ وران سخن آرا و سخن سنج

اے نغمہ گران چمنستاں معانی

مانا کہ دل افروز ہے افسانۂ عذرا

مانا کہ دل آویز ہے سلمیٰ کی کہانی

مانا کہ اگر چھیڑ حسینوں کی چلی جائے

کٹ جائے گا اس مشغلہ میں عہد جوانی

لیکن کبھی اس بات کو بھی آپ نے سوچا

یہ آپ کی تقویم ہے صدیوں کی پرانی

معشوق نئے بزم نئی رنگ نیا ہے

پیدا نئے خامے ہوئے اور نئے معانی

بدلا ہے زمانہ تو بدلیے روش اپنی

جو قوم ہے بیدار یہ ہے اُس کی نشانی

(۵)

مولانا کی یہ نظم اپنے فکر و فن کے تناظر میں ترقی پسندوں کے ایجنڈے اور نظریے '' ادب برائے زندگی'' کی مکمل عکاس ہے۔ایک محکوم قوم کے جسم میں قابض استعماری قوتوں کے خلاف آزادی کی روح پھونکنے کے لیے یقیناً ایک پُر اثر زبان اور پُر تاثیر آواز درکار ہوتی ہے اور مولانا کو یہ ہنر قدرت کی طرف سے ودیعت شُدہ تھا۔ ہندوستانی تاریخ کے اس نازک ترین دور میں آئے روز ایک نئے ہنگامے کا برپا ہونا روز کا معمول بن چکا تھا اور نجات کے راستے اگر مفقود نہیں تو مشکل ضرور ہو گئے تھے۔ تاہم جس طرح غالب نے طوفان سے خوفزدہ ہونے کی بجائے اس سے بہت کچھ سیکھنے کی ہدایت کی ہے:

اہلِ بینش کو ہے طوفانِ حوادث مکتب

لطمہ موج کم از سیلی استاد نہیں

(۶)

اسی طرح مولانا ظفر علی خان نے بھی بے جا تقدیر پرستی سے قوم کو بچانے کی کوشش کی اور اس پر آشوب دور میں انہیں با عمل زندگی گزارنے کی دعوت دی۔ ان کی شاعری میں یہ واضح پیغام ملتا ہے کہ سرزمین ہند کو آزاد کرنے کے لیے ہندوستانی قوم میدان عمل میں نکل کر غاصب قوتوں کا مقابلہ کرے۔

خدا نے آج تک اُس قوم کی حالت نہیں بدلی

نہ ہو جس کو خیال خود اپنی حالت آپ بدلنے کا

(۷)

جکڑے رہوں گے کب تک مغرب کے بندھنوں میں

کب تک رہے گی تم پر غیروں کی حکمرانی

(۸)

فرنگی سامراج نے "لڑاو اور حکومت کرو" کی پالیسی کے تحت ہر وہ حربہ استعمال کیا جس کے ذریعے ہندوستانیوں کو کمزور کیا جاسکتا تھا۔ مذہبی تعصبات اور فرقہ وارانہ فسادات اسی پالیسی کے بنیادی مقاصد تھے۔ ظفر علی خان نے اگرچہ اپنی ساری عمر اسلام کی بالادستی کے لیے وقف کر دی تھی لیکن اس کے باوجود انہوں نے ہمیشہ تمام ہندوستانی قومیتوں کو اتحاد اور اتفاق سے غاصب قوتوں کا مقابلہ کرنے کی ہدایت بھی کی جس پر مذہبی ٹھیکداروں نے اُن پر بھی کفر کے فتویٰ لگا ئے۔ تاہم مولانا نے قوم کو اس فتنے سے ہوشیار رہنے کا درس دیا۔

وقت آپہنچا کہ اپنوں کو یہ آجائے سمجھ

اختلاف اس ملک میں جتنا ہے بیگانوں سے ہے

(۹)

اللہ کا قانون ہے قانوں محمد ﷺ

انگریز کا قانون ہے پرویز کا قانون

(۱۰)

مسلسل ظلم وجبر اور ناانصافی کے خلاف میدان میں اُترتے ہوئے سامراجی قوتوں سے ڈٹ کر مقابلہ کرنے کی پاداش میں کئی بار انہیں جیل میں بھی جانا پڑا۔ کل ملا کر تقریباً ۱۴ سال اُنہیں جیل میں گزارنے پڑے لیکن سر تسلیم خم کرنا پسند نہیں کیا۔ وہ قدامت پسند ہر گز نہیں تھے۔ خود علی گڑھ سے فارغ جدید تعلیم یافتہ ہندوستانی تھے لیکن اُس کی نظر میں مغربی تہذیب ہماری اپنی تہذیب کے بالکل منافی تھی۔ اس لیے اُنہوں نے اس کی کھل کر مخالفت کی۔

تہذیب نو کی منہ پہ وہ تھپڑ رسید کر

جو اس حرام زادی کا حلیہ بگاڑ دے

(۱۱)

دو عظیم جنگوں کی تباہی اُنہوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھی۔ ان کے گہرے تاریخی شعور کا اندازہ اُن کی مشہور نظموں سے بھی ہو جاتا ہے۔ تحریک آزادی کی آخری نصف صدی کا کوئی بھی مشہور واقعہ یا حادثہ ایسا نہیں جس کا ذکر اُنہوں نے اپنی شاعری میں نہیں کیا۔اُن کی شعری مجموعے ''بہارستان، نگارستان، چمنستان، حبسیات اور ارمغان قادیاں'' میں یہی واقعات نظموں کی شکل میں موجود ہیں۔ حمد و نعت کے علاوہ ''سر نگا پٹم، ملکہ وکٹوریہ، خلافت کی بنیاد، دیو بند، نئی صلیبی جنگ، کارزار طرابلس، مارشل لا، قندھار، سائم کمیشن، انقلاب ہند، جشن آزادی کشمیر، شدھی اور سنگھٹن کے چار رتن، جرنیل ڈائر کی یاد میں، احرار، مسجد شہید گنج کی شہادت، ۱۹۳۵، مانڈلے، برما، خلیج بنگال، زندہ رہیں گے تا بہ ابد ہم اور ہمارا پاکستان وغیرہ اُن کی مشہور نظمیں ہیں اسی لیے تو ان کی شاعری تحریک آزادی کی منظوم داستان تصور کی جاتی ہے۔ شورش کاشمیری لکھتے ہیں کہ:

''مولانا سیاسیات میں ایک ایسے بہتے دریا کی مانند تھے جو طغیانی میں بے قابو ہو جاتا ہے۔ لیکن ادبیات میں قوس و قزح کی طرح اُن کے کئی رنگ تھے۔ شاعروں میں شاعر، ادیبوں میں ادیب، نثاروں میں نثار، مدیروں میں مدیر، مترجموں میں مترجم، غرض یہ کہ ہر محاذ قلم پر صف بستہ۔۔۔۔ اواخر عمر میں انھیں بابائے صحافت کہا جاتا رہا لیکن رئیس الاحرار مولانا محمد علی کے الفاظ میں وہ صحافی سے زیادہ ادیب تھے۔ اُن کے ادب میں جو تلخی ہے وہ سیاست کی ہے اور سیاست میں جو چاشنی ہے وہ ادب کی ہے۔''(۱۲)

سبحان اللہ، اردو لیکچرر، گورنمنٹ ڈگری کالج، لاہور، صوابی

حوالہ جات

۱۔ اردو شاعری میں نعت، ڈاکٹر اسماعیل آزاد، فتح پوری، نسیم بک ڈپو، لکھنوء، ۱۹۹۴، ص: ۶۹

۲۔ ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، قومی کونسل برئے فروغ اردو، نئی دہلی، ۲۰۰۳، ص: ۳۸۱

۳۔ ظفر علی خان، شورش کاشمیری، دیباچہ از پروفیسر، سرور احمد جامعی، چٹان لاہور، ۱۹۰۸، ص: ۹

۴۔ کلیات، علامہ محمد اقبال، ضرب کلیم،، ہنر ورانِ ہند، اقبال اکادمی، لاہور، ۲۰۰۷، ص: ۴۶۰

۵۔ کلیات، مولانا ظفر علی خان، بہارستان، سخنوران عہد سے خطاب، الفیصل، اردو بازار، لاہور، ۲۰۱۱، ص: ۴۶۲

۶۔ دیوانِ غالب، مرزا اسد اللہ خاں غالب، کراچی: فضلی سنز، ۱۹۹۷ء، ص: ۱۰۲

۷۔ کلیات، مولانا ظفر علی خان، بہارستان، ان اللہ لا۔۔، الفیصل، اردو بازار، لاہور، ۲۰۱۱، ص: ۱۸۲

۸۔ ایضاً، نگارستان، نوجوانان وطن سے خطاب، ص: ۹۷

۹۔ ایضاً، ص: بہارستان، سپاس نامہ، ص: ۵۰۵

۰۔ ایضا۔ نگارستان، دُرہائے ناسفتہ، ص: ۲۰۱

۱۱۔ ایضاً، چمنستان، جنون عرب، ص: ۵۳

۱۲۔ ظفر علی خان، شورش کاشمیری، چٹان، لاہور، ۱۹۰۸، ص: ۸۳

ظفراللہ پوشنی کی ناول نگاری کا تنقیدی مطالعہ

ڈاکٹر یوسف خشک
یاسین جعفری

ABSTRACT

Zafarullah Poshni is the last survivor of The Rawalpindi Conspiracy Case. He was imprisoned along with Faiz Ahmed Faiz, Sajjad Zaheer and others. Charged by the Liaqat Ali Khan regime of a conspiracy to overthrow the government and destabilize the country at the behest of left-leaning intellectuals and foreign powers. Zafarullah Poshni, Faiz Ahmed Faiz, Sajjad Zaheer and other fellow accused faced an uncertain future as the threat of death hung over their hapless heads. Eventually released in 1955 for want of evidence, the accused had walked away to build new lives. 50 years later, as Pakistan reels from coup to catastrophe, no one remembers the details of the so called conspiracy. Zafarullah Poshni shares his memories of prison in his Pakistan Academy of Letters awarded "Pas-i-Zindan award" to Zafarullah Poshni [زندگی زنداں دلی کا ہے نام]book [دوڑتا چلا]in 2010 for his literary historical and appreciate able work. Zafarullah poshni has also written a novel He proves his literary genius in this novel. This Paper is the critical study of Zafarullah Poshni's novel .[گیا] . ""Dorrta Chala Gaya

کسی ادیب کی مجموعی وسعت، گہرائی اور رقبہ داری کو سمجھنے کے لیے ہمیں جہاں دوسرے پہلوؤں پر نظر رکھنی پڑتی ہے وہاں اس کے عہد اور ان کے حالات کا مطالعہ خاص طور پر کرنا پڑتا ہے جس میں اس کی شخصیت پروان چڑھی تھی۔ ادیب اپنے جن تجربوں کو ادب میں ڈھالتا ہے ان تجربوں کے وجود میں آنے اور ایک نئے قالب میں منتقل ہونے کے سارے عمل کو اگر پیش نظر رکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ ادیب کی اپنی شخصیت کے ساتھ ساتھ خارجی دنیا میں ہونے والے واقعات جو اس کی ذات کے داخلی عناصر سے متصادم ہوتے ہیں اس کے تخلیقی اظہار میں غیر محسوس طریقے سے داخل ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دور کے ادیبوں اور شاعروں پر ان کے خارجی حالات کا اثر ہوتا ہے۔ میر نے اپنے خارجی ظلم و تشدد سے گھبرا کر داخلی دنیا میں سکون کی تلاش کی۔ ان کے عہد کی تلخیوں کا ذکر ان کی شاعری میں داخلی انداز میں ملتا ہے۔ ہر زمانے میں تخلیق کار معاشرے کا حساس ترین فرد رہا ہے۔ کیونکہ ارد گرد بسنے والی زندگی کے حالات و واقعات کو وہ عام شخص کی نسبت زیادہ شدت سے محسوس کرتا ہے۔ معاشرے کے دکھ، حسرتیں، شادمانیاں، رسوم و رواج، تہذیب و ثقافت اور طرز حیات کے ان مٹ نقوش ہم اس کے تخلیقی تخیل سے مرصع اس کی تخلیقات میں دیکھ سکتے ہیں۔ اسی لیے تو سچے ادب کی تخلیق کو ایک عہد کی سیاسی، سماجی و معاشرتی دستاویز قرار دیا جاتا ہے۔ اچھے اور سچے تخلیق کار کی شخصیت کے کئی پہلو ہوتے ہیں، ایک وہ جو ہم سب کے سامنے ہے اور دوسرا پہلو ایک فنکار کا ہے جو زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا گہرا مشاہدہ کر رہا ہوتا ہے اور اس کے علاوہ ایک پہلو اس کا تخیل یا وہ وژن ہے جو زندگی کے حوالے سے ہمیشہ اس کے اندر موجود رہتا ہے جنہیں وہ بے نقاب تو نہیں کرتا مگر مختلف واقعات، مناظر، کرداروں کے حوالے سے وہ اس وژن کے رخ پر سے نقاب سرکا تا رہتا ہے۔ تخلیق کار کا یہ رویہ مختلف اصناف ادب کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔

اردو میں ملا وجہی کی سب رس کے بعد عطا حسین خان تحسین کی "نوطرز مرصع"، میر امن کی "باغ و بہار"، انشاء اللہ خان انشاء کی "رانی کیتکی"، حیدر بخش حیدری کی "آرائش محفل، طوطا کہانی" خلیل خان اشک کی "داستان امیر حمزہ"، بہادر علی حسینی کی "نثر بے نظیر" جیسی داستانیں تصنیف ہوئیں۔ صنعتی انقلاب کے بعد بدلتے ہوئے حالات میں انسانی زندگی بسر کرنے کے اطوار بدلے۔ عام لوگوں میں شعور آیا اور قدیم رسوم و رواج سے بیزاری اور مغرب پرستی کا رحجان بڑھا۔ نئی ذہنی اور ادبی فضا ساز گار ہوئی تو جدید تقاضوں نے پرانی روایت کو مسمار کر دیا اور نئی سماجی طاقتیں اور نظریات نمودار ہوئے۔ اس کے اثرات سے افسانوی ادب میں حقیقت اور صداقت پر مبنی اصلاح کی غرض سے ناول لکھے جانے لگے۔

انسانی زندگی واقعات، خواہشات، جذبات، نظریات، احساسات اور ولولوں کی خوبصورت دھنک ہے۔ ایک اچھا ناول نگار جب اس دھنک کے مسحور کن رنگوں کی کھوج میں تخیلاتی طور سے محو پرواز ہوتا ہے اور اپنی عقابی نظروں سے ہر رنگ کو فکر کی آنکھ سے دیکھتا ہے تو اسے ان حسین رنگوں کی خوبصورتی کے ساتھ ان میں مسائل کی کہکشائیں بھی نظر آتی ہیں۔ جن کی ماہیت کا ادراک اور ان کی تسخیر کا حوصلہ ایک ناول نگار کا موضوع بنتا ہے۔ وہ زندگی اور ادب کو ناول میں یوں سموتا ہے کہ ناول کا مطالعہ ہی زندگی کا بھرپور مطالعہ بن جاتا ہے۔ زندگی اور ادب کے لیے ڈاکٹر انور سدید کی رائے بڑی اہمیت کی حامل نظر آتی ہے:

"جس ادب سے ہمارا ذوق صحیح بیدار نہ ہو، روحانی اور ذہنی تسکین نہ ملے ہم میں قوت اور حرکت پیدا نہ ہو، ہمارا جذبہ حسن نہ جاگے جو ہم میں سچا ارادہ اور مشکلات پر فتح پانے کا سچا استقلال پیدا نہ کرے وہ آج ہمارے لیے بے کار ہے۔ ادب کو زندگی کے لیے مفید اور معاون اور جبر و استحصال کے خلاف صف آراء ہونا چاہیے، ادب کو سچائی، عقلی حقیقت اور انسانیت کا ترجمان اور اسلوب، ہیئت اور موضوع کے اعتبار سے تخلیقی جدت کا حامی ہونا چاہیے۔"(۱)

ایک اچھے ناول میں ارتقائے زندگی اور اس کے مصائب و آلام، انسان کے خواب و خواہشات اور اس پہ نفسیاتی و سماجی جبر اور استحصالی قوتوں کے خلاف معرکہ آرائی کا رویہ ملتا ہے۔ سید عابد علی عابد ناول کے بارے میں ایک اہم نکتہ یوں بیان کرتے ہیں :

"انسانی زندگی کے ارتقاء کی ہی تصویر کشی جو افسانوی شکل میں ظاہر ہوتی ہے ناول کہلاتی ہے۔"(۲)

ناول نگار فنکارانہ انداز میں زندگی کے مسائل پیش کرتا ہے، ناول حقیقی زندگی کا ترجمان ہوتا ہے، اس میں فطرت انسانی سے متعلق معلومات ملتی ہیں۔ یوں ناول کا موضوع انسان اور اس کے مسائل ہی ہیں۔ اردو میں ناول کو ایک خاص اہم مقام حاصل ہے۔ ناول ادب برائے زندگی کی ترجمانی کرتا ہے۔ ناول نویس

اپنی کوئی نئی دنیا نہیں بناتا بلکہ وہ ہماری ہی دنیا سے بحث کرتا ہے۔ جس میں خوشی ہو، غم ہو، نفرت بھی ہو، محبت بھی، زندگی بھی ہو، موت بھی، صاحب ثروت ہو تو غریب بھی۔ ناول نویس صرف خیالات کی دنیا میں محو سفر نہیں رہتا۔ اس کی کہانی کی بنیاد روزمرہ کی زندگی ہوتی ہے۔

بیسویں صدی کو الوداع کہہ کر اکیسویں صدی کو خیر مقدم کرنے والے ناول نگاروں میں نئے اور پرانے چراغوں کا متحرک اور فعال قافلہ ہے جو اپنی منزل مقصود کی جانب پیہم رواں دواں ہے۔ جس میں نامور شخصیات مظہر الزماں، کوثر مظہری، فہمیدہ ریاض، انور سجاد، احمد داؤد، آغا سہیل، فخر زمان، طارق محمود، خالد سہیل، محسن علی، یعقوب یاور، الیاس احمد، احمد صغیر اور ظفر اللہ پوشنی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ظفر اللہ پوشنی نے راولپنڈی سازش کیس سے رہائی کے ایک طویل عرصے بعد کم و بیش 75 برس کی عمر میں "دوڑ تا چلا گیا" کے عنوان سے ایک ناول تحریر کیا۔ یہ ناول انہوں نے تین سال میں مکمل کیا۔ اس ناول کو تحریر کرنے میں اتنی مدت کیوں لگی اس حوالے سے وہ اپنے ناول کے پیش لفظ میں کچھ یوں تحریر کرتے ہیں :

" اگر میں غم روزگار سے مبرا ہوتا تو شاید اس ناول کو چند ماہ میں مکمل کر لیتا، لیکن میں چونکہ پیٹ پالنے کے لیے ایڈورٹائزنگ کے شعبے سے ابھی تک منسلک ہوں اور آفس میں صبح و شام تک مغزماری کرتا ہوں اس لیے ناول نویسی کے لیے وقت نکالنا میرے لیے کچھ آسان نہ تھا۔ چنانچہ اس صحیفے کو مرتب کرنے میں مجھے تقریباً تین سال لگ گئے۔ بعض اوقات مہینوں تک ایک صفحہ لکھنے کی فرصت نہیں ملتی تھی۔ صرف اتوار کو چھٹی کے روز مشق سخن ممکن ہوتی تھی۔ بہر کیف "سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے" کے مصداق کاوش جاری رہی اور بالآخر مسودہ پایہ تکمیل تک پہنچ ہی گیا۔"(۳)

اعلیٰ متوسط طبقے کی کہانی پر مشتمل ظفر اللہ پوشنی کا ناول "دوڑ تا چلا گیا" میں اقدار کے شیش محلوں کی پاسداری سے زیادہ ان کے چٹخنے کی آوازیں آتی ہیں۔ لیکن پڑھنے والے کو اچھی طرح اندازہ ہوتا ہے کہ یہ آواز شکست جام ہی نہیں بلکہ آواز شکست دل بھی ہے۔ اور یہی پاکستان کی کہانی ہے۔ اس کے کردار ناول کے ہیرو شوکت حسن ڈار کی زندگی میں دائرے کی شکل میں داخل ہوتے ہیں اور نکلتے رہتے ہیں۔ (ان میں اکثریت خواتین کی ہے) لیکن ان سب کا نہ صرف مرکزی کردار کے ساتھ تعلق کسی نہ کسی شکل میں قائم رہتا ہے بلکہ کئی مقامات پر قاری کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ کردار بڑی خاموشی سے اس کی اپنی زندگی میں در آئے ہیں۔ اگر کہیں اس تعلق میں مبالغہ محسوس ہو تو اسے مصنف کے تصور کی ضرورت سے زیادہ بلند پروازی سمجھ کر درگذر کیا جا سکتا ہے۔

بظاہر یہ ناول ایک کھاتے پیتے انسان کی زندگی کے گرد گھومتا ہے اور وہ بھی زیادہ تر اس حصے میں جب رخش عمر ڈھلوان پر رواں دواں ہے، لیکن صحت کی مناسب دیکھ بھال، باقاعدہ ورزش اور چھوٹی موٹی مکروہات جیسے سگریٹ نوشی اور شراب سے اجتناب کے سبب پاؤں بھی رکاب میں ہیں اور ہاتھ بھی باگ پر ہے۔ اسی لیے افراط زر و زن کے باوجود شوکت حسن ڈار معاشرے میں ایک ایسے فرد کے طور پر سامنے آتے ہیں جسے قیام پاکستان سے لے کر اگلی نصف صدی کا نمائندہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ شوکت حسن ڈار کے کردار اور ظفر اللہ پوشنی کے درمیان بڑی مماثلت پائی جاتی ہے۔ خود ظفر اللہ پوشنی کے بقول شوکت حسن ڈار اور ان میں یہ مماثلت 70 فی صد تک ہے۔ مثال کے طور پر ان دونوں کا تعلق ایک کھاتے پیتے گھرانے سے ہے، دونوں فوجی ملازمت کر چکے ہیں، دونوں ایڈورٹائزنگ کی دنیا سے منسلک ہیں اور دونوں کی عمر بھی یکساں ہی ہے۔ اس حوالے سے خود ظفر اللہ پوشنی اپنے ناول "دوڑ تا چلا گیا" کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

"۔۔۔ ناول کے لیے تین اجزاء کی ضرورت ہوتی ہے۔ اول تو لکھنے والا اپنی زندگی کے نشیب و فراز پر تکیہ کرتا ہے یعنی لکھنے والے کی زندگی ہی ناول کا پہلا ڈرافٹ ہے۔ دوسرا جرنلسٹ کی قوت مشاہدہ ہے یعنی جن شخصیتوں کو اس نے حقیقت کی دنیا میں دیکھا، پرکھا، سمجھا، ٹٹولا، انہیں وہ اکثر اپنے ناولوں کے کرداروں کے روپ میں پیش کرتا ہے۔ البتہ وہ ان کرداروں کو اپنی کہانی کی ضرورت کے مطابق ڈھال لیتا ہے۔ تیسرا جزو ہے تصور کی پرواز یعنی اگر ناولسٹ میں خیال باندھنے کا فقدان ہے تو پھر تحریر میں چاشنی نہیں ہوگی۔"(۴)

ظفر اللہ پوشنی نے اس ناول کے ابواب کی تقسیم میں خاصی انفرادیت کا ثبوت دیا ہے اور اسے صرف دو حصوں میں بانٹا ہے۔ "عمر رواں" اور "عمر رفتہ کو آواز" اور یوں انہوں نے پاکستان کی ستاون سالہ زندگی کا بڑی خوبصورتی سے احاطہ کیا ہے۔ ناول کے مرکزی کردار شوکت حسن ڈار نے اپنا کیریئر فوجی زندگی میں کمیشن حاصل کر کے شروع کیا۔ یہ دوسری جنگ عظیم کے آخری دنوں اور غیر منقسم ہندوستان کی بات ہے۔ اسی دوران اس نے ایک اینگلو انڈین لڑکی سے

ٹوٹ کر محبت کی ہی نہیں بلکہ شادی بھی کر لی۔ پھر وہ پاکستان چلا آیا۔ یہاں کچھ ہی عرصے بعد اس کے ذوق خامہ فرسائی کے سبب اسے فوجی ملازمت چھوڑنی پڑی اور اس نے ایک انگریزی روزنامے اور بعد ازاں ایک مقبول عام ہفت روزہ میں صحافی کی حیثیت سے اپنی زندگی کا بڑا حصہ گزارا۔ اور یوں ظفر اللہ پوشنی کے ناول کے مرکزی کردار شوکت حسن ڈار کے ذہن میں ان تمام سوالوں نے جنم لیا جو پاکستان کے روز اول سے آج یعنی ساٹھ، پینسٹھ برس تک ہر سوچنے والے کے ذہن میں اٹھتے رہتے ہیں۔ یہ سوالات صرف جنس، خاندانی رشتوں، جائیداد کے حصول اور مستقبل کو بہتر بنانے کی غرض سے کیے جانے والے اقدامات تک ہی محدود نہیں، یہ معاشرے کے ہر پہلو کا احاطہ کرتے ہیں۔ دولت کمانے کی بڑھتی ہوئی ہوس، جمہوری اصولوں کا فقدان، عدالتی نظام میں انتشار اور غریبوں کے مسائل سے بے اعتنائی۔ یہ تمام باتیں ناول کے تانے بانے میں سموئی ہوئی ملتی ہیں اور یہ اس کہانی کے محاسن میں سے ایک ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ یہ ناول شوکت حسن ڈار کی نہیں بلکہ ایک ملک، ایک معاشرے میں سرابوں کے پیچھے دوڑنے والوں کی نمائندگی کرتا ہے۔

ظفر اللہ پوشنی ایک اعتدال پسند اور روشن خیال انسان ہیں۔ وہ مذہبی تفرقات کو بڑھاوا دینے اور انتہا پسندی کے شدید مخالف ہیں۔ ان کا تعلق ترقی پسند مصنفین میں سے ہے جنہوں نے ہمیشہ انتہا پسندی اور عدم برداشت کے خلاف قلم اٹھایا ہے۔ وہ مذہب کے نام لیوا ٹھیکیداروں سے بھی بیزاری کا اظہار کرتے ہیں۔ ان کے ناول میں ان کی اس سوچ کا واضح اظہار ملتا ہے۔

" ملا بدبخت ملا ہی رہتا ہے چاہے کتنا ہی رواداری کا لبادہ اوڑھ کر پھرے۔"(۵)

ظفر اللہ پوشنی ان مذہبی بنیاد پرستوں کی تنگ نظری کے سخت مخالف ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں کہ یہ نام نہاد مذہب کے مالکان اسلام کا صحیح رخ پیش نہیں کرتے بلکہ یہ تو دنیا میں اسلام کا چہرہ مسخ کرنے کے درپے ہیں۔

" قدغن لگانے کا ٹھیکہ بعض مذہبی بنیاد پرستوں نے لے لیا ہے جس کا حتمی مظاہرہ ہمارا ہمسایہ ملک افغانستان کر رہا ہے۔ مجسموں کو توپوں کے گولوں سے اڑا دو، اقلیتوں کو مخصوص لباس پہننے پر مجبور کرو، عورتوں کو تقریباً نظر بند رکھو، مردوں کی داڑھیوں کی پیمائش کرو اور اگر چھوٹی ہو تو قید کرو، نیکر پہن کر کھیلنے والی ٹیم کے کھلاڑیوں کو سزا دو اور ان کے سر کے بال مونڈ دو۔ مجھے کوئی بتائے یہ کس دور کے لوگ ہیں؟ یہ کس زمانے میں بس رہے ہیں؟ ستم بالائے ستم یہ ہے کہ ہمارے ملک میں بہت پڑھے لکھے لوگ ملتے ہیں جو طالبان حکومت کی پالیسیوں کی تعریف کرتے ہیں۔ رونا آتا ہے۔"(۶)

ظفر اللہ پوشنی ایک اعلیٰ تخلیقار و معاشرتی نقاد کے روپ میں اس طبقے کو الگ کر دیتے ہیں جو کہنے اور کرنے میں فرق رکھتے ہیں، بہت واضح کر دیتے ہیں کہ وہ لوگ ہیں جو خود اپنی کہی ہوئی بات پر عمل تو نہیں کرتے لیکن باقی تمام دنیا کو اس کی پابندی کرانا لازمی جانتے ہیں اس کا رد عمل کیا ہوتا ہے اور معاشرہ کس طرح اس کو بھگتتا ہے۔ اس ساری طویل کہانی کے لیے آپ اپنے جملوں کا ایسا انتخاب کرتے ہیں کہ جہاں آپ کا جملہ ختم ہوتا ہے وہاں سے خود بخود قاری کے ذہنی سفر کا آغاز ہو جاتا ہے۔

" لوگوں کو نصیحت اور خود میاں فضیحت" کی پالیسی پر عمل کرنے سے منافقت پیدا ہوتی ہے۔ جس بات پر آپ ساری دنیا کو سرزنش کرتے ہیں اور ہر گنہگار کو کوڑے مارنے یا سنگسار کرنے کی دھمکیاں دیتے ہیں وہی عمل آپ پردے کے پیچھے سرانجام دینے میں ذرا نہیں ہچکچاتے۔"(۷)

ظفر اللہ پوشنی کے ہاں تحریر میں فطری انداز ملتا ہے۔ جو کہ ناول کو حقیقت نگاری کے زیادہ قریب کر دیتا ہے۔ پوشنی صاحب کے ناول میں سیاسی، سماجی اور تہذیبی زندگی کے عناصر بھرپور نظر آتے ہیں :

" شہر کا کاروبار زیادہ تر ہندوؤں کے ہاتھوں میں تھا، جس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ ہندو امیر تھے۔ زیادہ تر لوگ ہندو، مسلمان، سکھ غریب ہی تھے، لیکن اس زمانے میں ضرورتیں محدود تھیں اور بلند معیار زندگی کا حصول لوگوں کی اولین ترجیحات میں شامل نہ تھا۔ نہ ان کے پاس کار ہوتی تھی، نہ ریفریجریٹر، نہ ٹیلیوژن، نہ جوسر نہ وی سی آر، نہ کوئی اور ایسی آسائش جسے آج کل امیر تو کیا درمیانہ طبقہ بھی ضروریات زندگی میں تصور کرنے لگا ہے۔"(۸)

ایک دوسرا منظر دیکھیے:

"امر تسر کے ہر گھر میں چاہے ہندو ہو یا مسلمان یا سکھ ، زبان ایک ہی تھی... پنجابی۔ لیکن قومی سطح پر ہندو تو ہندی زبان کو فروغ دیتے تھے اور مسلمان اردو کو۔ صرف ایک سکھ تھے جنہوں نے صحیح معنوں میں پنجابی کو اپنایا تھا۔"(۹)

بیسویں صدی میں دو عالمی جنگیں ہوئیں اور عالمی سطح پر کئی تحریکیں پروان چڑھیں اور انقلابات رونما ہوئے۔ پوشنی نے اپنے ناول میں اس پہلو کا بھی احاطہ کیا ہے:

"کمیونسٹ پارٹی نے اعلان کیا تھا کہ سویت یونین پر ہٹلر کے حملہ کے بعد دوسری جنگ عظیم اب عوامی جنگ بن گئی ہے اور ہر اشتراکی بلکہ ہر محب وطن کا فرض ہے کہ وہ ہٹلر کے خلاف، یعنی فاشزم کے خلاف اس جنگ میں بھرپور حصہ لے۔ خود ہندوستان کی کمیونسٹ پارٹی نے جرمنی کو شکست دینے کے لیے برطانوی حکومت سے تعاون کرنے کی پالیسی پر عمل شروع کر دیا۔ یہاں تک کہ بہت سے کمیونسٹ لیڈروں، دانشوروں اور طلباء نے انڈین آرمی میں شمولیت اختیار کی۔"(۱۰)

پوشنی کے ناول میں علامتی یا استعاراتی پیچیدگی کم ہی نظر آتی ہے بلکہ دیکھا جائے تو ان کے ناول کا ایسارواں دواں بیانیہ جس میں مختلف کردار انتہائی سادگی سے اپنا کام انجام دیتے نظر آتے ہیں اور یہ رویہ قاری کو اختتام تک اپنی گرفت میں لیے رہتا ہے۔ آپ کی کہانی کے بیشتر کردار یا تو ہمارے آس پاس سے ٹوٹتے بکھرتے ماحول کی عکاسی کرتے ہیں یا پھر ماضی قریب کی ان تاریخی سچائیوں سے عبارت ہوتے ہیں جن کے نقوش کو وقت کی کج رفتاری نے پوری طرح گرد آلود نہیں کیا ہے۔

" تو آپ کس خیال میں تھے؟ چند مہینے امریکہ میں رہ کر آئیں گے اور دنیا بدل گئی ہو گی؟ سیویلین ہو یا فوجی ہو، سیاستدان ہو کہ نوکر شاہی ہو، لبرل ہو یا ملا ہو، جو بھی تخت پر بیٹھتا ہے وہ فروعی اور جذباتی نعروں سے قوم کو بے وقوف بناتا ہے اور اپنے کنبے اور قبیلے کی پرورش کرتا ہے۔ بے اطمینانی اور سکون کے فقدان نے نوجوانوں میں انتہا پسندی اور دہشت گردی کو فروغ دیا ہے۔ ایک دو فیصد آبادی کے پاس ملک کی اسی فیصد دولت ہے اور اس طبقے پر کوئی قدغن نہیں۔"(۱۱)

ظفر اللہ پوشنی کے ناول کا موضوع عام انسانی زندگی ہے اس لیے اس میں قاری کی دلچسپی بھی ہے اور تجسس بھی۔ پوشنی صاحب نے اپنے ناول میں فنی اصول کا خاص خیال رکھا ہے۔ اردو ادب کے ناقدوں اور ادیبوں کی رائے حق بجانب ہے کہ ایک اچھا ناول نگار ناول تخلیق کرتے وقت فنی اصول کا بہت خیال رکھتا ہے اور ہر ناول نگار فنی آہنگ کو اپنے ناولوں میں اپنے اپنے طور پر مختلف طریقے سے نبھاتا ہے۔ اس اعتبار سے پوشنی صاحب اپنے آپ میں مکمل ہیں۔ ناول میں واحد متکلم کا استعمال قاری کی توجہ کا مرکز بنتا ہے جس سے یوں لگتا ہے کہ ظفر اللہ پوشنی کی ذات اس ناول میں شوکت حسن ڈار کی شکل میں موجود ہے۔

" میں سکھوں کے مقدس شہر، گرو کی نگری، امر تسر میں پیدا ہوا۔ ضلع امر تسر میں بحیثیت مجموعی سکھوں کی اکثریت تھی، لیکن امر تسر شہر میں مسلمانوں کی تعداد زیادہ تھی۔ آس پاس کے دیہاتوں میں البتہ سکھوں کا غلبہ تھا۔ میرے والد صادق حسن ڈار کی کراکری کٹلری کی بہت بڑی دکان تھی اور انہیں شہر کے خوشحال مسلمانوں میں شمار کیا جاتا تھا۔"(۱۲)

ناول " دوڑتا چلا گیا" میں تحریک پاکستان، ہجرت، قیام پاکستان اور اس کے بعد کے ماحول کو بڑی باریک بینی اور قریب سے دیکھا گیا ہے۔ نوجوان طالب علموں کی تحریک آزادی سے والہانہ وابستگی کے حوالے سے یہ مثال دیکھیے:

" ہندو کالج کے طلبہ کی بڑی اکثریت مہاتما گاندھی کی پیروکار اور انڈین نیشنل کانگریس کے ساتھ تھی۔ گاندھی جی نے جب انگریز حکمرانوں کے خلاف ہندوستان سے جاؤ، تحریک چلائی تو ہمارے کالج کے چار لڑکے جیل یاترا کرنے چلے گئے۔"(۱۳)

مہاجرین کے لیے اپنے آبائی وطن کو چھوڑنے کا غم کچھ کم نہ تھا۔ اس کرب کا اظہار بھی ان کے ناول میں جا بجا ملتا ہے، اس کی ایک مثال ملاحظہ ہو:

" جب امر تسر کے اسٹیشن پر ٹرین رکی تو میری ساری تھکن دور ہو گئی۔ یہ میرا اپنا شہر تھا جہاں میں نے ساری زندگی گزاری تھی۔ میرا جی چاہتا تھا کہ اسٹیشن سے باہر نکلوں اور ان آشنا سڑکوں اور گلیوں کی سیر میں مگن ہو جاؤں، لیکن دفعتاً مجھے یہ احساس ہوا یہ شہر اب میرا نہیں ہے۔ یہ حریفوں کا شہر ہے اور مجھے اس کے

چوراہوں میں مڑ گشت کرنے کی اجازت نہیں اور اس شہر سے صرف انیس میل آگے ایک سرحد ہے اور اس سرحد کے پار ایک نیا ملک پاکستان ہے اور میں اس نئے ملک کا باشندہ ہوں۔"(۱۴)

قیام پاکستان کے بعد مہاجرین کی آبادکاری پاکستان کے مختلف شہروں میں کی گئی۔ مہاجرین کی آبادکاری سے متعلق یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

"ہندوؤں اور سکھوں کی لاتعداد دکانیں تمام شہروں میں موجود تھیں، جن میں اکثر کے اندر ساز و سامان بھی بھرا ہوا تھا، یہ بھی مہاجرین میں بٹ رہی تھیں۔ بعض زبردستی قبضے کے ذریعے اور بعض حکومت کی جانب سے الاٹمنٹ کے طفیل۔ بعد میں پھر حکومت نے کلیم فارم بھروائے، اکثر نے کلیمز میں زمین و آسمان کے قلابے ملا کر خود کو رئیس اعظم ظاہر کر کے پاکستان میں انصاف کے تقاضوں سے کہیں بڑھ کر جائیدادیں اپنے ناموں پر الاٹ کرائیں۔"(۱۵)

ظفر اللہ پوشنی کی زبان میں سادگی و بلاغت دھیمہ پن و شدت جذبات ایک ساتھ چلتے ہیں۔ آپ نے زندگی کے بدلتے رنگوں کو قریب سے دیکھا اور یہی بدلتے رنگ آپ کی تحریر میں دلکشی اور جاذبیت پیدا کرتے ہیں۔ آپ کی تحریر کے پس منظر میں آپ کا اپنا چہرا جھانکتا ہے۔ آپ کے ناول میں آپ بیتی اور حقیقت نگاری واضح طور پر نظر آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آپ کی تحریر میں حقیقی رنگ، معاشرتی بدلتے رویے، تہ در تہ چھپے حقائق واضح دکھائی دیتے ہیں اور ان کو پیش کرنے کی جوصلاحیتیں آپ کے ہاں ملتی ہیں دراصل وہ ہی ہمیشہ اعلیٰ ادبا کا ورثہ رہی ہیں۔

ڈاکٹر یوسف خشک، ڈین فیکلٹی آف آرٹس ولینگویجز، شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیرپور پاکستان
یاسین جعفری، ایم فل اسکالر، شعبہ اردو شاہ عبداللطیف یونیورسٹی خیرپور پاکستان۔

حوالہ جات

۱۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اردو، کراچی، 1985، ص405
۲۔ سید عابد علی عابد، اصول انتقاد ادبیات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2006، ص498
۳۔ ظفر اللہ پوشنی، دوڑ تا چلا گیا، مین ہٹن انٹرنیشنل، کراچی، 2008، ص1
۴۔ ظفر اللہ پوشنی، دوڑ تا چلا گیا، مین ہٹن انٹرنیشنل، کراچی، 2008، ص2
۵۔ ظفر اللہ پوشنی، دوڑ تا چلا گیا، مین ہٹن انٹرنیشنل، کراچی، 2008، ص20
۶۔ ظفر اللہ پوشنی، دوڑ تا چلا گیا، مین ہٹن انٹرنیشنل، کراچی، 2008، ص36
۷۔ ظفر اللہ پوشنی، دوڑ تا چلا گیا، مین ہٹن انٹرنیشنل، کراچی، 2008، ص86
۸۔ ظفر اللہ پوشنی، دوڑ تا چلا گیا، مین ہٹن انٹرنیشنل، کراچی، 2008، ص228
۹۔ ظفر اللہ پوشنی، دوڑ تا چلا گیا، مین ہٹن انٹرنیشنل، کراچی، 2008، ص230
۱۰۔ ظفر اللہ پوشنی، دوڑ تا چلا گیا، مین ہٹن انٹرنیشنل، کراچی، 2008، ص245
۱۱۔ ظفر اللہ پوشنی، دوڑ تا چلا گیا، مین ہٹن انٹرنیشنل، کراچی، 2008، ص413
۱۲۔ ظفر اللہ پوشنی، دوڑ تا چلا گیا، مین ہٹن انٹرنیشنل، کراچی، 2008، ص228
۱۳۔ ظفر اللہ پوشنی، دوڑ تا چلا گیا، مین ہٹن انٹرنیشنل، کراچی، 2008، ص245
۱۴۔ ظفر اللہ پوشنی، دوڑ تا چلا گیا، مین ہٹن انٹرنیشنل، کراچی، 2008، ص362
۱۵۔ ظفر اللہ پوشنی، دوڑ تا چلا گیا، مین ہٹن انٹرنیشنل، کراچی، 2008، ص379

میرا جی کی غزل علمِ بیان کی روشنی میں

خیر الابرار

ABSTRACT

Meera jee is one of the most important poets of Urdu literature. He was naturally inclined to Urdu nazam rather than Ghazal. But sometimes he wrote Ghazal's and according to the nature of his literary style he used hindi diction abundantly. In this research article the writer has highlighted the prominent four pillars of Ilme .bayan i.e simile, metaphor and metonymy in the Urdu Ghazal of Meera Jee

میرا جی نے اپنے شعری سفر کے دوران غزل کی طرف بہت کم توجہ دی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ غزل ایک ایسی صنفِ سخن ہے۔ جس میں چند ایک بنیادی پابندیوں کو قبول کرنا پڑتا ہے۔ہیئتی سطح پر شاعر متعین حدود سے باہر نہیں جاسکتا، یہ الگ بات ہے کہ ان حدود میں رہ کر بھی ایک جہانِ معنی آباد کرنے کی گنجائش ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ہیئتی سطح پر یہ مسئلہ شاعر کی اپنی شخصیت کے ساتھ بھی جڑا رہتا ہے۔ میرا جی ایک ایسے شاعر ہیں جو اپنی شخصیت کے اعتبار سے حدود کی پابندی نہیں کرسکتے تھے۔ ان کے فنی سفر میں بھی یہ بات بہت اہمیت رکھتی ہے۔ انھوں نے نظم میں بھی مروجہ ہیئتوں کو بہت کم برتا ہے بلکہ ہیئت کے نئے نئے تجربات کرکے اپنی شاعری کا ایوان سجاتے رہے۔ دراصل ان کی نظم نے اس کے ذہن میں جو صورت اختیار کرلی اس کو وہی صورت عطا کر دی گئی۔ یہ رویہ نظم میں تو کام آسکتا ہے لیکن غزل کے لیے بالکل بھی درست نہیں کیونکہ غزل کی ایک خاص ہیئت ہوتی ہے اور اس کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ دوسری وجہ میرا جی کی نظموں کی فضا بڑی حد تک ہندی آمیز رہی ہے، یعنی وہ اپنے مزاج اور شخصیت کے اعتبار سے ہندی تہذیب کے زیادہ قریب رہے ہیں اور ہندی تہذیب جذبے کے سمٹاؤ کی بجائے پھیلاؤ کی طرف زیادہ مائل رہی ہے، جبکہ غزل میں جذبے کا سمٹاؤ اس کا بنیادی مزاج رہا ہے۔ اس لیے میرا جی غزل کی طرف زیادہ مائل نہ ہوسکے۔(۱)

اگر ایک طرف میرا آجی کی طبیعت نظم کی طرف مائل رہی، تو دوسری طرف غزل بھی ان کی توجہّ کبھی کبھار اپنی طرف مبذول کرا لیتی ہے، کیونکہ غزل ایک ایسی صنفِ سخن ہے۔ جس سے شاید ہی کوئی شاعر اپنا دامن بچانے میں کامیاب ہوا ہو یا اس نے غزل میں طبع آزمائی نہ کی ہو۔ اس لیے میرا آجی بھی غزل کی اسی کشش اور رجحان کے بارے میں قیوم نظر کو لکھتے ہیں:

''پچھلے دنوں غزلوں کی طرف رجحان ہو گیا ہے۔ دو چار غزلیں لکھیں۔''(۲)

غزل اردو ادب کی دلہن ہے۔ لیکن اس دلہن کی خوبصورتی کے لیے شکل و صورت کی درستگی کے علاوہ آرائش و زیبائش اور زیورات کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ یعنی غزل کی وقعت، وسعت اور دلکشی میں اضافہ کرنے کے بھی کچھ چیزوں ضرورت ہوتی ہے، اس بات کا مطلب یہ ہے کہ غزل کے بھی کچھ لوازمات ہیں۔ جو غزل کی دلکشی اور حسن بڑھانے کے لیے ضروری ہیں۔ ان میں سے ایک اہم شے علمِ بیان ہے۔ جس کی موجودگی غزل کی حسن و خوبصورتی بڑھانے کے لیے بہت ضروری ہے۔ علمِ بیان کیا ہے اس بارے میں سیدّ عابد علی عابد لکھتے ہیں:

''علمِ بیان وہ علم ہے جو مجاز (تشبیہ، استعارہ، مجازِ مرسل، کنایہ) سے اس طرح بحث کرتا ہے کہ اس پر حاوی ہونے کے بعد فنکار، انشا پرداز یا خطیب اپنے مفہوم کے ابلاغ میں کامیاب ہو سکے۔''(۳)

یعنی علمِ بیان وہ علم ہے جو حقیقت سے نہیں مجاز سے بحث کرتا ہے اور مفہوم کے ابلاغ میں مدد دیتا ہے اور اس کے ارکان چار ہیں ۔ تشبیہ، استعارہ، مجازِ مرسل اور کنایہ۔ یعنی یہ علم مفہوم کے ابلاغ کے ساتھ ساتھ حسن و دلکشی بڑھانے میں کام آتا ہے۔

اس مضمون میں ہم میرا آجی کی غزلوں کا علمِ بیان کی روشنی میں جائزہ لیں گے۔ جس سے اس بات پر روشنی پڑے گی کہ میرا آجی نے کل اٹھارہ غزلوں میں علمِ بیان کے کن کن ارکان کو برتا ہے اور کس طرح برتا ہے۔ ساتھ ہی اس بات کا بھی اندازہ ہو گا، کہ وہ ان چیزوں کو لانے کا شعوری کوشش کرتے ہیں یا لاشعوری طور پر ان کے ہاں در آتی ہیں۔ یہ بات بھی واضح ہو جائے گی کہ میرا آجی کی غزل میں علمِ بیان موجودگی اس کی غزل کے حسن میں اضافے کا باعث بنتی ہے یا نہیں۔

علمِ بیان کا پہلا رکن تشبیہ ہے۔ تشبیہ کیا ہے اس بارے میں ڈاکٹر صابر کلوروی لکھتے ہیں:

''تشبیہ کے لغوی معنی ''مانند اور تمثیل'' کے ہیں۔ یعنی ایک چیز کو کسی خاص صفت کی بنا پر دوسری چیز سے مشابہہ قرار دینا جس میں وہ صفت مسلمہ طور پر پائی جاتی ہو تشبیہ کہلاتا ہے۔''(۴)

یعنی تشبیہ دو چیزوں کے درمیان کسی مشترک صفت کو تلاش کرنے کا نام ہے، جیسا کہ میرا آجی نے اس شعر میں بجرے اور کجرے کی مشترک صفت کا ذکر کیا ہے، یعنی جس طرح نین کے اندر کجرا (کاجل) تیر تا رہتا ہے بالکل اس طرح میرے من کا بجرا بھی تیر تا رہتا ہے۔ ڈولتا رہتا ہے۔ بالکل نئی تشبیہ ہے:

ایسے ڈولے من کا بجرا جیسے نین بیچ ہو کجرا

دل کے اندر دھوم مچی ہے جگ میں اداسی چھائی ہے

(۵)

اس طرح کبھی کبھار میرا آجی خود کو بھی کسی اور سے مشابہہ قرار دیتے ہیں اور ایک ربط اور تعلق پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں، جیسا کہ اس شعر میں موجود ہے۔ اس شعر میں دو تشبیہات موجود ہیں۔ میرا آجی اور بچہّ، آشا اور کھلونا۔

جیسے بالک پا کے کھلونا توڑ دے اس کو اور پھر روئے

ویسے آشا کے مٹنے پر میرا دل بھی مچل جاتا ہے

(۶)

مولانا شبلی نعمانی نے موازنۂ انیسؔ و دبیرؔ میں تشبیہ کی اہم خصوصیت ''مشبہ کی تصویر آنکھوں میں پھر جانا'' بتائی ہے۔(۷) یہ بات اگر تشبیہ کی اصل خوبی قرار دی جائے تو اس کی بھی مثالیں میرآجی کی غزلوں میں موجود ہیں۔ مثلاً جس طرح شرابی کے چلنے اور سانس کے چلنے میں اس نے مشابہت پیدا کی ہے، وہ اس کی ایک بہترین مثال ہے:

اب تو سانس یونہی آتے ہیں کانپتے کانپتے ٹھہراؤ

جیسا رستہ چلتے شرابی گرتے گرتے سنبھل جاتا ہے

(۸)

تشبیہ کی یہ دو تین مثالیں جو درج کی گئی ہیں، ان میں نیاپن موجود ہے۔ اس کے علاوہ ایسی تشبیہات بھی ہیں جو عموماً شعرا باندھتے آئے ہیں، ان کو درج کرنے سے اجتناب کیا گیا ہے، لیکن یہ مثالیں بھی اپنی دلکشی اور خوبصورتی کے لحاظ سے کم نہیں ہیں۔ اس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ میرآجی کی غزل میں عمدہ تشبیہاتی نظام موجود ہے، جس نے ان کے کلام کی دلکشی اور حسن میں اضافہ کیا ہے۔

استعارہ علمِ بیان کا دوسرا اہم رکن ہے۔ استعارے کی تعریف ڈاکٹر صابر کلوروی نے یوں کی ہے:

''جب کوئی لفظ اپنے حقیقی معنوں کی بجائے مجازی معنوں میں استعمال ہو اور حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا تعلق موجود ہو تو اسے استعارہ کہتے ہیں۔''(۹)

استعارے کو تشبیہ کی وہ صورت قرار دی جا سکتی ہے جس میں حرفِ شبہ یعنی جیسا، آسا، مانند، مثل وغیرہ موجود نہ ہو۔ اس کے علاوہ اس میں تھوڑا سا مبالغہ بھی در آتا ہے، اس کے ساتھ ساتھ یہ تشبیہ کو مختصر کرنے (یعنی حرفِ شبہ حذف کرنے) کا نام بھی ہے۔ میرآجی کے کلام میں استعارے کی کئی ایک مثالیں موجود ہیں، لیکن یہ مثالیں زیادہ تر مروجہ استعاراتی نظام سے مستعار ہیں یعنی ان کے استعاروں میں ان کی تشبیہاتی نظام کی طرح جدت نہیں ہے۔ مثلاً اس شعر میں گھر اور صحرا کی ویرانی کا ذکر موجود ہے جو ایک مروجہ استعارہ ہے:

رشکِ صحرا ہے گھر کی ویرانی

یہی رنگِ بہار ہے اپنا

(۱۰)

اس شعر سے غالبؔ کا یہ شعر ذہن میں آتا ہے:

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے

دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

(۱۱)

استعارہ بالتصریح استعارے کی ایک قسم ہے، جس سے مراد وہ استعارہ ہے، جو واضح ہو اور فوراً سمجھ میں آئے، جیسا کہ اس شعر میں موجود ہے:

ہم کو ہستی رقیب کی منظور

پھول کے ساتھ خار ہے اپنا

(۱۲)

شاعر نے محبوب کو پھول اور رقیب کو خار کہا ہے، جو واضح استعارہ ہے۔

اس طرح ایک شعر میں شاعر نے دل کو ایک تلخ آنسو کہا ہے یعنی دل خون کے آنسو روئے گا اگر وہ محبوب کی محفل میں آنے جانے لگا یعنی دل پھر نہیں رہے گا خون کے آنسوؤں میں تبدیل ہو جائے گا:

بجائے دل اک تلخ آنسو رہے گا

اگر ان کی محفل میں آیا گیا دل

(۱۳)

اس طرح ایک اور مروجہّ استعارہ آنسو کے لیے موتی کا لفظ لانا بھی میر آجی کے ہاں موجود ہے۔ مثلاً:

بیرن ریت بڑی دنیا کی آنکھ سے جو بھی ٹپکا موتی

پلکوں سے ہی اٹھانا ہو گا پلکوں سے ہی پرونا ہو گا

(۱۴)

قدیم استعاراتی نظام کو ہم بالکل نظر انداز بھی نہیں کر سکتے، یعنی وہ استعارے جو قدیم شعرا استعمال کر چکے ہیں، جدید شعرا اس سے اپنا دامن نہیں بچا سکتے۔ جدید شعرا اسے ضرور استعمال میں لائیں گے اور یہ کوئی جرم بھی نہیں، لیکن جرم اس وقت بنتا ہے جب اس میں جدتّ پیدا نہ کی جائے۔ میر آجی کے ہاں بھی قدیم استعارے موجود ہیں، لیکن اس کا انداز وہی مروجہّ انداز ہے اس میں کوئی جدتّ نہیں ہے۔ اس لیے ان استعاروں نے میر آجی کی غزل کی دلکشی اور حسن میں کوئی اہم کردار ادا نہیں کیا۔

مجازِ مرسل علم بیان کا تیسرا رکن ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر صابر کلوروی لکھتے ہیں:

"استعارہ میں الفاظ اپنے حقیقی معنوں میں استعمال نہیں ہوتے لیکن حقیقی معنوں اور مجازی معنوں میں تشبیہ کے علاوہ کوئی اور تعلق ہو تو اسے مجازِ مرسل کہتے ہیں۔"(۱۵)

ڈاکٹر صابر کلوروی کسی اور تعلق کی بات تو کرتے ہیں لیکن اس کی وضاحت نہیں کرتے اس لیے بات اس تعلق پر اٹک جاتی ہے اور پوری وضاحت نہیں ہوتی کہ یہ کیسا تعلق ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر طٰہٰ خان صاحب نے اپنی کتاب "بنیادی اردو" میں بڑی اچھی بات کہی ہے۔ جس سے مطلب واضح ہوتا ہے اور ساتھ ہی مجازِ مرسل کی بھی سمجھ آتی ہے:

"مرادی معنی: کبھی کبھی شاعر اور ادیب بولتے کچھ اور ہیں لیکن مراد کچھ اور ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر کہتے ہیں کہ چولہا جل رہا ہے۔ مراد یہ ہوتی ہے کہ آگ جل رہی ہے یا لکڑی جل رہی ہے۔ علمِ بیان کی ایک شاخ مجازِ مرسل ہے۔ اس کے گیارہ واسطے ہیں اور سب کے سب مرادی ہیں۔"(۱۶)

اس پیراگراف کی پوری وضاحت ہوتی ہے کہ جب شاعر بولتا کچھ ہے لیکن اس کی مراد کچھ اور ہوتی ہے تو اس کو مجازِ مرسل کہا جاتا ہے۔ مجازِ مرسل کے کئی واسطے یا قسمیں ہیں۔ ان میں سے کئی ایک میر آجی کے کلام میں بھی موجود ہیں۔ جن کی وضاحت کچھ یوں ہے:

(۱) جزو بول کر کل مراد لینا: یعنی ایک لفظ سے پوری وضاحت کرنا، مثلاً قدم رکھنا، قدم رکھنے سے مراد دراصل پورا وجود لانا ہے۔ مثلاً

کئی راز پنہاں ہیں لیکن کھلیں گے

اگر حشر کے روز پکڑا گیا دل

(۱۷)

یہاں دل کے پکڑے جانے سے مراد اصل میں انسان کا پکڑا جانا ہے لیکن یہاں ایک لفظ سے وضاحت کی گئی ہے۔

(۲) سبب بول کر مسبب مراد لینا: انسان کو برباد کرنے والی چیز حرص ہے لیکن اگر کوئی کہے کہ اسے پیسے کی بھوک ہے تو اس سے مراد لالچ ہے کیونکہ پیسے کی بھوک کی وجہ لالچ ہے۔ مثلاً

چشمِ گریاں سے چاکِ داماں سے

حال سب آشکار ہے اپنا

(۱۸)

یہاں چاکِ داماں اور چشمِ گریاں کا مسبب عشق ہے یعنی ان چیزوں سے عشق کا حال معلوم کیا جاسکتا ہے۔

ہے یہی رسمِ میکدہ شاید

نشہ ان کا خمار ہے اپنا

(۱۹)

یہاں نشے سے مراد نشہ لانے والی چیز ہے یعنی شراب۔ جو خمار کی وجہ ہے۔

(۳) ظرف بول کر مظروف مراد لینا: مثلاً یہ کہنا کہ فوارہ ابل رہا ہے۔ حالانکہ فوارہ نہیں ابلتا پانی ابلتا ہے یا میں نے ایک پیالی پی لی۔ حالانکہ لوگ پیالی نہیں پیتے اس میں موجود مشروب پیتے ہیں۔

کیوں کرتی ہے اندھی قسمت اپنے بھاویں آنا کانی

جگ کے منہ پر ہنسی کہانی دیکھ کے جی ہی جل جاتا ہے

(۲۰)

جگ کے منہ پر ہنسی سے مراد دراصل جگ والوں کے منہ پر ہنسی ہے۔ دوسری مثال:

ہنسو تو ساتھ ہنسے گی دنیا بیٹھ اکیلے رونا ہو گا

چپکے چپکے بہا کر آنسو دل کے دکھ کو دھونا ہو گا

(۲۱)

(۴) آلہ بول کر صاحب آلہ یا جس چیز کے لیے آلہ بنا ہو مراد لینا: یعنی آلہ جس چیز کے لیے بنا ہو وہ مراد لینا۔ مثلاً

جھونٹ مونٹ بھی ہونٹ کھلے تو دل نے جانا امرت پایا

ایک اک میٹھے بول پہ مورکھ دو دو ہاتھ اچھل جاتا ہے

(۲۲)

یہاں ہونٹ کھلنے سے مراد بات کرنا ہے جو بات کرنے کا آلہ ہے۔

(۵) تضاد کا علاقہ: اس میں ایک ایسے شخص کو عاقل کہا جاتا ہے جو بے وقوف ہوتا ہے یا ایک بخیل کو حاتم کہا جاتا ہے، یعنی یہ ایک طرح کا خاموش طنز ہے۔ مثلاً

یہ ننھی سی وسعت یہ نادان ہستی

نئے سے نیا بھید کہتا گیا دل

(۲۳)

یہاں کائنات کی وسعت کو ننھی وسعت کہا گیا ہے۔

چاند ستارے قید ہیں سارے وقت کے بندی خانے میں

لیکن میں آزاد ہوں ساقی چھوٹے سے پیمانے میں

(۲۴)

یہاں دنیا کو چھوٹا سا پیمانہ کہا گیا ہے اور ساتھ ہی خود کو آزاد کہا گیا ہے، جس میں تضاد کا علاقہ موجود ہے۔

میراؔجی کے ہاں مجازِ مرسل کی موجود یہ مثالیں اس بات کا ثبوت ہیں کہ میراؔجی نے اس رکن سے خاصا کام لیا ہے اور کئی ایک خوبصورت اشعار اس کی تصدیق کے لیے کافی ہیں۔ لیکن تشبیہ اور استعارے کی نسبت مجازِ مرسل کلام کی دلکشی میں اتنا اہم کردار ادا نہیں کرتا لیکن پھر بھی جب اس کی طرف توجہ کی جائے یعنی اشعار پر سوچا جائے تو ایک نئی فرحت اور تازگی کا احساس ہوتا ہے اور یہی بات کلام کی دلکشی کی دلیل ہے۔ جو میراؔجی کی غزلوں کا خاصہ ہے۔

کنایہ علمِ بیان کا چوتھا اور آخری رکن ہے۔ اس کی تعریف کچھ یوں ہے:

"کنایہ کے لغوی معنی ہیں چھپا کر بات کہنا یعنی بات کچھ اس طرح کرنا کہ مدعاؔ کی وضاحت نہ ہونے پائے، لیکن اصطلاح میں کنایے سے مراد یہ ہے کہ کوئی لفظ اپنے حقیقی معنوں کی بجائے مجازی معنوں میں اس طرح استعمال کیا جائے کہ حقیقی اور مجازی معنی دونوں مراد لیے جا سکے۔"(۲۵)

یعنی بات کچھ اس طرح کہنا کہ اس میں ایک پوشیدہ اشارہ موجود ہو لیکن مطلب تک رسائی میں تھوڑی سی مشکل بھی ہو، لیکن کبھی کبھار مطلب تک رسائی کئی حوالوں سے گزرنے کے بعد ہوتی ہے، لیکن ہوتی ضرور ہے۔ میراؔجی کے ہاں بھی کنایہ کی کئی مثالیں موجود ہیں۔ مثلاً:

سوچتا ہوں یہی کہ اس دل میں

غیر کس طرح راہ کرتے تھے

(۲۶)

غیر کا ایک مطلب ہے ''پرایا۔ نامانوس''لیکن دوسرا مطلب ہے۔ ''رقیب''

اور ہوں گے کوئی کہ تجھ کو چھوڑ

ہوسِ عزّ و جاہ کرتے تھے

(۲۷)

اور سے صاف پتہ چلتا ہے کہ اشارہ ''رقیب'' کی طرف ہے۔

کنایہ قریب کنایے کی وہ قسم ہے جس میں واضح اشارہ موجود ہو، یعنی بات فوراً سمجھ میں آتی ہے کہ اشارہ کس کی طرف ہے۔ یہ حوالے بھی میر آجی کے ہاں موجود ہیں۔ مثلاً

چغلیاں کھا کے میری ان سے رقیب

اپنا نامہ سیاہ کرتے تھے

(۲۸)

نامہ واضح اشارہ ہے۔ ''نامہ ٔ اعمال'' کی طرف کہ انسان چغلی کھا کر اپنے گناہوں میں اضافہ کرتا ہے۔

بن چاہے بن بولے پل میں ٹوٹ پھوٹ کر پھر بن جائے

بالک سوچ رہا ہے اب بھی ایسا کوئی کھلونا ہو گا ۲۹

یہ کنایہ بعید کی ایک مثال ہے۔ کنایہ ذرا غیر واضح ہے۔ ٹوٹنا اور بننا دل کی خصوصیات ہیں اور دل کو بالک یعنی محبوب توڑتا بھی ہے اور پھر جوڑتا بھی ہے۔ محبوب دل کے ساتھ ویسا ہی سلوک کرتا ہے، جیسا سلوک ایک بچّہ کھلونے کے ساتھ روا رکھتا ہے۔ محبوب سوچتا ہے کہ دل بھی کوئی ایسا کھلونا ہے جو بن چاہے اور بن بولے ٹوٹ بھی سکتا ہے اور جڑ بھی سکتا ہے، حالانکہ ایسا نہیں ہے۔

اب نجاتِ دائمی ہے ایک لفظ

اور وہ اک لفظ بھی رازِ عیاں

(۳۰)

''ایک لفظ'' اشارہ ہے، موت کی طرف، کیونکہ موت ہی ان تمام چیزوں سے نجات کا باعث ہے۔ اس شعر کو غالبؔ کے اس شعر کا پرتو کہا جا سکتا ہے:

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج

شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

(۳۱)

یعنی یہاں پر موت زندگی کی مصیبتوں سے نجات کا باعث قرار دی گئی ہے اور میر آجی نے بھی اس ایک لفظ کو نجاتِ دائمی کہا ہے، جو بالکل درست ہے۔

میرا آجی کی غزل میں موجود کنایے کی یہ دو چار مثالیں اس بات کا ثبوت ہیں کہ اس کی غزل میں علمِ بیان کا ہر رکن موجود ہے اور ساتھ ہی کنایہ اس کی غزل کو ایک خوبصورت احساس سے ہم کنار کرتا ہے۔

ان مثالوں سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ اگر میرا آجی کی غزل میں علمِ بیان کے ارکان کی مثالیں تلاش کی جائیں تو اس کی کثرت حیرت میں ڈال دیتی ہے۔ جس سے قاری ایک خوش گوار احساس سے دوچار ہوتا ہے۔ اس طرح اگر دیکھا جائے تو میرا آجی کی کل اٹھارہ غزلوں سے درج کی گئی ان مثالوں کی تعداد کم نہیں ہے۔ اس کے علاوہ ان کی موجودگی کا احساس شعوری نہیں لگتا بلکہ اسے آمد قرار دیا جاسکتا ہے۔ غزلوں کے مطالعے کے دوران اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ میرا آجی تشبیہات کے میدان میں جدتّ کا ثبوت فراہم کرتے ہیں، لیکن استعاراتی نظام میں وہ کوئی کارنامہ نہ دکھا سکے، اگر چہ میرا آجی کی نظموں کے سامنے ان کی غزلوں کو تبرکّ ہی کہا جاسکتا ہے، لیکن اس کے باوجود بھی میرا آجی کا خاص لب ولہجہ اور رنگ و آہنگ ان غزلوں اپنی بہار دکھاتا ہے۔ (۳۲) اس کے علاوہ میرا آجی کی اس مشہور غزل کو کون بھول سکتا ہے۔

نگری نگری پھرا مسافر گھر کا رستا بھول گیا

کیا ہے تیرا کیا ہے میرا اپنا پرایا بھول گیا

(۳۳)

خیر الابرار، ایم فل ریسرچ اسکالر شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ رشید امجد ڈاکٹر: میرا آجی شخصیت اور فن، مثال پبلشرز فیصل آباد، ۲۰۱۰، ص ۴۷۔۱۷۳

۲۔ مکتوب "میرا آجی بنام قیوم نظر ۲۹ دسمبر ۱۹۴۴ء

۳۔ عابد علی عابد، سیدّ، البیان، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۳، ص ۴۸

۴۔ صابر کلوروی، ڈاکٹر، عروض وبدیع، علمی کتاب خانہ لاہور، ۲۰۰۱، ص ۱۴

۵۔ میرا آجی، کلیاتِ میرا آجی، (مرتبہ، ڈاکٹر جمیل جالبی)، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۸، ص ۸۲۱

۶۔ ایضاً، ص ۸۲۵

۷۔ علامہ شبلی نعمانی، موازنۂ انیس و دبیر، پورب اکادمی اسلام آباد، ۲۰۱۵ ص ۸۲

۸۔ میرا آجی، کلیاتِ میرا آجی، ص ۸۲۶

۹۔ صابر کلوروی، ڈاکٹر، عروض وبدیع، ص ۲۵

۱۰۔ میرا آجی، کلیاتِ میرا آجی، ص ۸۰۶

۱۱۔ مرزا اسد اللہ خان غالبؔ، دیوانِ غالبؔ، مکتبۂ جمال لاہور، ۲۰۱۱ ص ۶۴

۱۲۔ میرا آجی، کلیاتِ میرا آجی، ص ۸۰۷

۱۳۔ ایضاً، ص ۸۰۹

۱۴۔ ایضاً، ص۸۲۷

۱۵۔ صابر کلوروی، ڈاکٹر، عروض و بدیع، ص ۲۲

۱۶۔ پروفیسر محمد طٰہٰ خان، بنیادی اردو، جدون پرنٹنگ پریس پشاور، ۲۰۰۸ ص ۲۳

۱۷۔ میراؔجی، کلیاتِ میراؔجی، ص۸۰۹

۱۸۔ ایضاً، ص۸۰۶

۱۹۔ ایضاً، ص۸۰۷

۲۰۔ ایضاً، ص۸۲۵

۲۱۔ ایضاً، ص۸۲۷

۲۲۔ ایضاً، ص۸۲۵

۲۳۔ ایضاً، ص۸۰۸

۲۴۔ ایضاً، ص۸۱۰

۲۵۔ صابر کلوروی، ڈاکٹر، عروض و بدیع، ص۲۹

۲۶۔ میراؔجی، کلیاتِ میراؔجی، ص۸۱۶

۲۷۔ ایضاً

۲۸۔ ایضاً

۲۹۔ ایضاً، ص۸۲۷

۳۰۔ ایضاً، ص۸۲۹

۳۱۔ مرزا اسد اللہ خان غالبؔ، دیوانِ غالبؔ، ص۱۳۳

۳۲۔ رشید امجد ڈاکٹر: میراؔجی شخصیت اور فن، ص۱۷۸

۳۳۔ میراؔجی، کلیاتِ میراؔجی، ص۸۰۴

فکرِ اقبال پر وحدت الشہود کے اثرات کا تحقیقی جائزہ

واجد علی

ABSTRACT

Wahdat ul wajood or sufi doctrine of the unity of existence means that only wajood or existence is Allah and everything else is dependent upon him or that he exists in everything and this whole universe is a mirror of him.wahdat ul shahood is opposite of the above doctrine and they say that Allah and his creation are separate

from each other and can not be merged with each other. Iqbal's poetry was greatly influenced by the doctrine of Sufism. In this research paper the writer has shown the glimpses of wahdat ul shahood in the poetry of .Iqbal

مجدد الف ثانی، ہندوستان کے مسلمانوں کے لیے اللہ تعالیٰ کی طرف سے ایک نعمتِ عظمیٰ تھے۔ اگر سولہویں صدی عیسوی میں اُس عظیم شخصیت نے اکبر کی دینِ الٰہی اور دیگر غلط رسومات وخرافات کے مقابلے میں عَلم جہاد بُلند نہ کیا ہوتا تو تصوف اور راہِ سلوک میں تو یقیناً خرابیاں پیدا ہوناہی تھیں، لیکن مسلمانوں کا اسلام پر ٹھہرنا بھی مشکل ہو جاتا۔

" شیخ احمد سرہندی ابن شیخ عبد الاحد فاروقی، دسویں صدی ہجری کے نہایت ہی مشہور عالم وصوفی تھے۔ صغر سنی میں ہی قرآن حفظ کر کے اپنے والد سے علوم متداولہ حاصل کیے پھر سیالکوٹ جا کر مولانا کمال الدیّن کشمیری سے معقولات کی تکمیل کی اور اکابر محدثّین سے فنِ حدیث حاصل کیا۔ آپ سترہ سال کی عمر میں تمام مراحل تعلیم سے فارغ ہو کر درس وتدریس میں مشغول ہو گئے۔

تصوف میں سلسلہ چشتیہ کی تعلیم اپنے والد سے پائی، قادریہ سلسلہ کی شیخ سکندر کیتھلی اور سلسلہ نقشبندیہ کی تعلیم دہلی جا کر خواجہ محمد باقی باللہ سے حاصل کی۔ آپ کے علم وبزرگی کی شہرت اس قدر پھیلی کہ روم، شام، ماور النہر اور افغانستان وغیرہ تمام عالم اسلام کے مشائخ علماء اور ارادت مند آکر آپ سے مستفید ہوتے۔

یہاں تک کہ وہ "مجدد الف ثانی" کے خطاب سے یاد کیے جانے لگے۔ یہ خطاب سب سے پہلے آپ کے لیے "عبد الحکیم سیالکوٹی" نے استعمال کیا۔ طریقت کے ساتھ وہ شریعت کے بھی سخت پابند تھے۔

ایک بار جہانگیر بادشاہ نے آپ کو طلب کیا لیکن دربار کی تہذیب کے مطابق آپ زمیں بوس نہیں ہوئے۔ جب آپ سے پوچھا گیا تو آپ نے جواب دیا "غیر اللہ کو سجدہ کرنا حرام ہے"۔ جہانگیر نے انہیں گوالیار کے قلعہ میں قید کر وادیا۔ لیکن تین سال بعد اس شرط پر رہا کر دیا کہ لشکر سلطانی کے ساتھ رہیں چنانچہ چند دن یہ پابندی رہی پھر آپ "سرہند" آگئے اور یہیں 28، صفر1034ھ میں انتقال کیا۔ اور شوال 971ھ میں سرہند میں طلوع ہونے والا سورج ہمیشہ ہمیشہ کے لیے غروب ہو گیا۔ آپ کی مشہور تصانیف یہ ہیں رسالہ تہلیلہ، رسالہ معید ومعاد، مکاشفات غیبیہ، آداب المریدین، معارف اللدنیہ، رسالہ ردِ شیعہ، تعلیقات العوارف اور مکتوبات، مکتوبات کی تین جلدیں گویا علم وعرفان اور رشد وہدایت کا مخزن ہیں۔"(۱)

شیخ احمد نے مروجہ اور علوم متداولہ کے بعد راہِ سلوک اختیار کی اور تصوف کے پاکیزہ چشمے کو دیگر آلائشوں سے پاک کرنے کی ٹھان لی۔ اکبر کے دینِ الٰہی کا ڈٹ کر مقابلہ کیا اور اس کو چلنے نہیں دیا اس کے علاوہ فنافی اللہ کی بجائے بقاباللہ کا نظریہ پیش کیا جو اقبال کی خودی کے لیے پیش خیمہ ثابت ہوا۔ اکبر کے بعد جہانگیر کے رُعب ودبدبے سے بھی مجدد الف ثانی مرعوب نہ ہوئے۔ اور پوری امت کو دینِ الٰہی، دینِ اکبری کے مخالف کھڑا کر دیا۔ اقبال بالِ جبریل میں اُن کے متعلق فرماتے ہیں:

حاضر ہوا میں شیخ مجدد کی لحد پر
وہ خاک کہ ہے زیرِ فلک مطلعِ انوار
اس خاک کے ذروں سے ہیں شرمندہ ستارے
اس خاک میں پوشیدہ ہے وہ صاحبِ اسرار
گردن نہ جھکی جس کی جہانگیر کے آگے

جس کے نفسِ گرم سے ہے گرمیءاحرار

وہ ہند میں سرمایہ ملّت کا نگہباں

اللہ نے بروقت کیا جس کو خبر دار (۲)

دانائے راز علامہ محمد اقبال کا پورا فکری وفنی نظام ایمان وایقان اوراحسان و عرفان کی شاہراہ کے ان مسافروں ، رہنماؤں اور سرفروشوں کی پاکیزہ تعلیمات سے مزین ہے اور جس نے سخت ترین حالات میں ملت اسلامیہ کی شیرازہ بندی میں کلیدی حصہ ادا کیا ہے۔ شریعت وطریقت پر اخلاصِ عمل کے جذبے سے عمل پیرا مجدد الف ثانی کا نامِ گرامی اقبال کی نظر میں احترام وتقدس کا مرکز و محور ہے۔

حضرت مجدد کا زمانہ پُر آشوب تھا جہاں ایک طرف اکبر نے دین الٰہی کی بنیاد ڈال کر الحاد کی راہ ہموار کی تھی اور دوسری طرف علمائے سُوء کی فلسفیانہ موشگافیاں مسلمانوں کے عقائد کی بیخ کنی کر رہی تھیں۔ تصوف کے نام پر اسلام کے پاکیزہ نظام سے خود ساختہ تصورات جوڑے جا رہے تھے۔ نو افلاطونیت فلسفۂ شریعت کے فکر وعمل پر مسلسل وار کر رہا تھا اور ہندی مسلمانوں کے اندر ایک اضطراب کی کیفیت جنم لے رہی تھی۔ مسلمانوں کے اس اہم مرحلے پر اَمر بالمعروف نہی عن المنکر، ایثار و قربانی اور اپنے بلند کردار و گفتار سے حضرت مجددؒ نے ایک عظیم اصلاحی و تجدیدی کارنامہ انجام دیا۔ ہمہ اوست یعنی وحدت الوجودی نظریہ کے مقابل آپ نے ہمہ از وست یعنی وحدت الشہود کا نظریہ پیش کیا جو اسلام کے نظریہ توحید سے قریب تر ہے۔

اقبال حضرت شیخ احمد سرہندیؒ کے انقلابی اور اصلاحی کارناموں سے بے حد متاثر تھے۔ مجدد الف ثانی سے مرحوم کو جو عقیدت و محبت تھی اس کا ثبوت اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اپنے بیٹے جاوید اقبال کی روحانی تربیت کے لیے 1934ء میں اُس کو سرہند لے گئے تھے۔ اس زیارت کا جو اثر ہوا، اُس کا ذکر اقبال نے ان الفاظ میں کیا ہے۔

”سرہند خوب جگہ ہے۔ مزار نے میرے دل پر بڑا اثر کیا ہے۔ بڑا پاکیزہ مقام ہے۔ پانی اس کا سرد و شیریں ہے۔ سرہند کے کھنڈرات دیکھ کر مجھے مصر کا قدیم شہر فسطاط یاد آ گیا۔ جس کی بنا حضرت عمرو بن العاص نے رکھی تھی۔ اگر کھدائی ہو تو معلوم نہیں اُس زمانے کی تہذیب و تمدن کے متعلق کیا کیا انکشافات ہوں۔ یہ شہر فرخ سیر کے زمانے تک بحال تھا اور موجودہ لاہور سے وسعت اور آبادی میں ڈگنا۔" (۳)

علامہ اقبال مرحوم جب حضرت مجدد الف ثانی کے مزارِ مبارک پر حاضر ہوئے تو خالص توحیدی، حقیقی عرفان اور سچے ایمان کے چشمۂ صافی سے مسلمانانِ ہند کو فیضیاب ہونے کی آرزو کرتے ہوئے ”بالِ جبرئیل“ کی ایک غزل میں حضرت مجددؒ کا تصور اور تاریخ ذہن میں رکھتے ہوئے فرماتے ہیں:

لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی

ہاتھ آ جائے مجھے میرا مقام اے ساقی

تین سو سال سے ہیں ہند کے میخانے بند

اب مناسب ہے ترا فیض ہو عام اے ساقی

شیر مردوں سے ہوا بیشۂ تحقیق تہی

رہ گئے صوفی وملّا کے غلام اے ساقی

میری مینائے غزل میں تھی ذرا سی باقی

شیخ کہتا ہے کہ یہ بھی ہے حرام اے ساقی (۴)

علامہ اقبال صرف روحانی اعتبار سے ہی حضرت مجدد سے وابستہ نہیں بلکہ فکری واعتقادی نقطۂ نگاہ سے بھی وہ اپنے آپ کو حضرت مجدد کے نظریۂ وحدت الشہود کو اسلام کے مزاج سے ہم آہنگ تصور کرتے تھے۔

جاوید اقبال مزار پر حاضری کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"چودھری محمد حسین، حکیم طاہر الدین، علی بخش اور راقم ان کے ساتھ تھے ان کے پرانے دوست غلام بھیک نیرنگ انبالے سے سرہند پہنچے اور اقبال کے ساتھ مزار پر حاضری دی۔ راقم کو خوب یاد ہے کہ وہ ان کی انگلی پکڑے ہوئے مزار میں داخل ہوا گنبد کے تیرہ و تار مگر پر وقار ماحول نے اس پر ایک ہیبت سی طاری کر دی تھی۔ اقبال تربت کے قریب فرش پر بیٹھ گئے اور راقم کو بھی پاس بٹھا لیا پھر انہوں نے قرآن مجید کا ایک پارہ کھولا اور دیر تک تلاوت کرتے رہے۔ خاموش اور تاریک فضا میں ان کی رندھی ہوئی مدھم آواز گونج رہی تھی۔

راقم نے دیکھا کہ ان کی آنکھوں سے آنسو امڈ کر رخساروں پر ڈھلک آئے ہیں حضرت مجدد الف ثانی کے مزار پر حاضری دینے کی وجہ تو یہ تھی کہ راقم کی پیدائش پر اقبال نے عہد کیا تھا کہ وہ اسے ساتھ لے کر بارگاہ میں حاضر ہوں گے۔"(۵)

مجدد الف ثانی سلسلہ قادریہ اور سلسلہ چشتیہ سے منسلک تھے اور ان دونوں سلسلہ تصوف میں اپنے والد سے خرقۂ خلافت حاصل کر چکے تھے۔ آپ کی عظمتِ شان کا اعتراف حضرت خواجہ باقی اللہ نے اِن الفاظ میں کیا ہے، جو اُنھوں نے اپنے مخلص دوست کو ایک خط میں لکھا ہے:

"سرہند کے ایک شخص شیخ احمد نامی جو کثیر العلم اور قوی العلم ہے فقیر کے ساتھ کچھ نشست و برخاست کی ہے۔ اُن کے حالات سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک ایسا چراغ ہوگا کہ اُس سے دُنیا روشن ہو جائے گی۔ الحمد اللہ اُس کے احوال کاملہ نے مجھے اس کا یقین دلایا ہے۔"(۶)

اکبری کفریات و خرافات کے سامنے جب کوئی عالم نہیں ٹھہر سکا اور سب نے عافیت کوشی اختیار کی تو اُس زمانے میں مجدد الف ثانی نے کسی خوف، دھمکی یا لالچ کو خاطر میں نہ لایا اور شریعتِ اسلامیہ کی ترویج کے لیے علمی اور تبلیغی سرگرمیاں جاری رکھیں۔ اِس دوران اکبر کی وفات کے بعد اُس کا بیٹا جہانگیر تخت نشین ہوا تو اُس نے اگرچہ والد کی بہت سی غلط اور اسلام مخالف چیزیں ختم کر دیں لیکن کئی ایک گمراہیاں جاری رکھیں۔ آپ نے لوگوں سے عہد لیا کہ وہ اسلام کے خلاف شاہی احکامات کو نہیں مانیں گے، یہ تبلیغی کام افواج کے اندر بھی پھیل گیا اور یوں اکبر کی دین الٰہی کی جڑیں کٹتی رہیں۔ یہ آپ کی تعلیمات کا نچوڑ تھا کہ طریقت اور شریعت الگ الگ چیزیں نہیں اور اُنھیں الگ کرنا یا سمجھنا الحاد و زندقہ ہے۔ چنانچہ آپ کی علمی کوششوں سے یہ چیزیں ختم ہو گئیں ۔ آپ نے فرمایا کہ ظاہر کو ظاہری شریعت اور باطن کو باطن شریعت سے آراستہ و پیراستہ کریں، اور یہ کہ شریعت سے آزاد ہو کر طریقت گمراہی ہے۔ آپ نے قید و بند کی صعوبتیں برداشت کیں لیکن اکبر کے جاں نشینوں کے آگے نہ جھکے۔ اس سعی کے نتیجے میں جہانگیر پر آپ کا اثر ہوا اور اس طرح شاہجہاں بھی آپ کا گرویدہ ہوا اور بعد میں اورنگزیب عالمگیر کی زبردست حکومت آپ ہی کی تعلیمات کا نتیجہ تھا۔ آپ کے زمانے تک صوفیا تقریباً سبھی وحدت الوجود کے قائل تھے لیکن آپ نے وحدت الشہود کا نظریہ پیش کیا اور یوں بہت جلد آپ کا حلقہء اثر پورے ہندوستان اور وسطی ایشیائی ممالک تک پھیل گیا۔

علامہ اقبال رحمۃ اللہ علیہ خود تصوف اور عشقِ خدا اور سول ﷺ میں پوری طرح مگن رہے تھے، اس لیے تصوف کے چشمہ صافی جو در حقیقت تزکیہ نفس کے لیے تھی، اسے جاہل صوفیہ نے گدلا کر دیا تھا، اس لیے اقبال جنابِ مجدد صاحب کی اسلام کے لیے اس عظیم خدمت کو بڑی قدری کی نگاہ سے دیکھتے ہیں ۔ آپ نے تصوف کی ان تمام بدعات و خرافات کی اصلاح کی اور سماع و رقص اور سرور و نغمہ کے سلسلے میں فرمایا:

"سماع و رقص فی الحقیقت 'لہو و لعب' میں داخل ہیں۔۔۔ اس کی حرمت کے بارے میں آیتیں، حدیثیں اور فقہی روایات اس کثرت سے ہیں کہ اس کا شمار بھی مشکل ہے۔۔۔ کسی زمانہ میں بھی کسی فقیہ نے سرور و رقص کے جواز کا فتویٰ نہیں دیا ہے۔۔۔ صوفیوں کا عمل حلّت و حرمت میں کوئی سند نہیں۔ یہی بہت ہے کہ ہم ان کو معذور رکھیں اور ملامت نہ کریں اور ان کے معاملہ کو حق تعالیٰ کے سپرد کر دیں۔ یہاں تو امام ابو حنیفہؒ، امام ابو یوسف اور امام محمد کا قول معتبر ہے، نہ کہ ابو بکر شبلی اور ابو حسن نوری کا عمل۔ اس زمانے کے کچے صوفی اپنے پیروں کے عمل کا بہانہ بنا کر سرور و رقص کو اپنا دین و مذہب بنائے ہوئے ہیں اور اس کو اطاعت و عبادت سمجھے ہوئے ہیں یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اپنا دین لہو و لعب بنا لیا ہے۔"(۷)

علامہ اقبال دین سے سیاست کی دوری کو دین کا کتنا بڑا نقصان قرار دیتے ہیں:

جلالِ پادشاہی ہو کہ جمہوری تماشا ہو

جدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی (۸)

امام ربانی اپنے ایک خط میں اس غلط فہمی کو کس طرح بیان کرتے ہیں:

" آپ جانتے ہیں کہ بادشاہ روح کی مانند ہوتا ہے اور باقی انسان جسم کی مثال۔ اگر روح صالح ہوتی ہے تو جسم بھی صالح اور سالم ہوتا ہے اور اگر روح میں کوئی بگاڑ پیدا ہو جاتا ہے تو سارا جسم اس بگاڑ کا شکار ہو جاتا ہے۔ چنانچہ بادشاہ کی اصلاح کی کوشش کرنا تمام انسانوں کی اصلاح کی کوشش کی مترادف ہے اور یہ اصلاح اسلامی تعلیمات کے اظہار سے ہو سکتی ہے اس طرح کہ جب بھی موقع ہاتھ آئے اہل و سنت والجماعت کے معتقدات کے موافق صحیح اسلامی تعلیمات بادشاہ کے کان میں ڈالی جائیں اور مخالفین کے مذاہب کی تردید کی جائے۔"(۹)

اقبال چونکہ ایک سچے عاشقِ رسول ﷺ تھے اس لیے وہ بھی اس بات پر بہت دکھی ہو جاتے تھے کہ دینِ اسلام کے متعلق بھی لوگ مختلف بدعات گھڑ کر ایک بڑا نقصان پہنچا رہے ہیں۔

مست رکھو ذکر و فکرِ صبح گاہی میں اسے

پختہ تر کر دو مزاجِ خانقاہی میں اسے (۱۰)

مجدد صاحب اپنے ایک مرید کو خط لکھتے ہیں:

"تم نے پوچھا ہے کہ میں ذکر جہری کو کیوں منع کرتا ہوں اور بدعت کہتا ہوں جب کہ اور بہت سی دیگر اشیاء کو منع نہیں کرتا جو عہد نبوی میں نہیں تھیں جیسے فرجی لباس اور پائجامہ وغیرہ۔ اس بات کو یاد رکھو کہ رسول عربی صلی اللہ علیہ وسلم کے اعمال دو طرح کے تھے، کچھ تو عبادات کے قبیل سے تھے اور کچھ عرف و عادات یا رسوم و رواج کے قبیل سے۔ جو اعمال آپ نے بطور عبادت کیے تھے، ان میں مداخلت بدعت ہے، اس کی سختی سے مخالفت ہونی چاہیے کیوں کہ یہ دین میں اضافہ ہے۔ البتہ جو کام آپ نے بطور عرف و عادت کیے ہیں، ان میں تبدیلی بدعت نہیں کہلائے گی اس لیے کہ ان کا تعلق دین سے نہیں ہے۔"(۱۱)

ابنِ عربی کی وحدت الوجود میں چونکہ انسان کی نفی خودی کا پیغام موجود تھا۔ اس لیے اقبال کو وحدت الوجود کی یہ شے پسند نہ آئی کہ تساہل پسندی اپنائی جائے۔ چنانچہ نظریہ خودی میں اقبال نے مجدد الف ثانی سے استفادہ کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال تصوف کے وحدت الشہود کے قائل ہیں، جو مجدد نے پیش کیا۔

آپ نے جس تصوف کی بنیاد رکھی وہ "وحدت الوجود" کی بجائے "وحدت الشہود" ہے۔ وحدت الوجود کے مطابق انسانی روح عقلِ کُل، عقلِ اول یا خدا سے جدا ہو کر دُنیا کے مادے کے شکنجوں میں پھنس جاتی ہے اور زُہد و تقویٰ کے ذریعے خاکی دُنیا سے نجات پا کر پھر خدا میں جا کر مل جاتی ہے۔ جب کہ وحدت الشہود کے مطابق وصل کی بجائے انسانی روح باری تعالیٰ کے عشق میں مست رہتی ہے اور باری تعالیٰ میں جذب نہیں ہوتی۔ وحدت الوجود کا نظریہ انسان کو رہبانیت یا سکون کی طرف مائل کرتا ہے جبکہ عقیدہ وحدت الشہود انسان کو جوش و جذبے کی طرف راغب کرتا ہے۔ پہلے نظریہ کے مطابق انسان اور اللہ تعالیٰ الگ الگ نہیں، اللہ تعالیٰ دریا ہے تو انسان قطرہ، جو اس میں مل کر ختم ہو جاتا ہے۔ جبکہ دوسرا نظریہ یہ کہتا ہے کہ انسانی روح، اللہ تعالیٰ کے ساتھ ساتھ ہے۔ وحدت الشہود کی آخری منزل انسانی روح اور اللہ تعالیٰ کا وصل ہے، جب کہ وحدت الشہود کے مطابق روح وصل کی بجائے عشق میں مست رہتی ہے اور جذب نہیں ہو تی۔ میں کون ہوں؟ ایک سوال ہے۔ اس کا جواب وحدت الوجود کے مطابق انا الحق تھا جو منصور نے دیا تھا جب کہ وحدت الشہود کے مطابق انا عبدہ ہے یعنی میں اس کا بندہ ہوں، اُس کا غلام ہوں، اس کا عاشق ہوں۔ اقبال ابتداً اور بعد میں کہیں کہیں عقیدہ وحدت الشہود سے متاثر رہے۔ چونکہ اُس کے بنیادی نظریے فلسفہ خودی کے ساتھ مطابقت وحدت الشہود رکھتا تھا اس لیے اقبال فلسفہ شہود کا حامی رہا۔ کیونکہ اقبال کے خیال میں انسانی روح اللہ کے حضور اپنی خودی اور اپنی انفرادیت قائم رکھے گی۔

شیخ احمد نے توحید وجودی (وحدت الوجود) اور توحید شہودی (وحدت الشہود) میں فرق کرتے ہوئے لکھا:

"توحید شہودی صرف ایک ذات کے مشاہدے کا نام ہے، یعنی یہ کہ سالک کے مشاہدے میں ایک ذات کے علاوہ کوئی اور چیز نہیں ہے۔ اس کے مقابلے میں توحید وجودی اس اعتقاد کا نام ہے کہ خارج میں صرف ایک ہی ذات کا وجود ہے۔ اس کے علاوہ کوئی اور شے وجود نہیں رکھتی اور یہ کہ تمام اشیا باوجود غیر موجود ہونے کے ایک ہی وجود کے مظاہر اور اشکال ہیں۔" (۱۲)

چونکہ وحدت الوجود کی وجہ سے فلسفہ خودی کو بہت بڑا نقصان پہنچتا ہے اور توحیدِ باری تعالیٰ کے بارے میں شک پڑ جاتا ہے، اس لیے اقبال، جو پہلے وحدت الوجود سے متاثر تھے، وحدت الوجودی فکر اپنائے:

اگر ہو خود نگر و خود گر و خود گیر خودی
یہ بھی ممکن ہے کہ تو موت سے بھی مر نہ سکے (۱۳)

ہند میں سرمایہ ملت کے نگہبان شیخ احمد سرہندی وحدت الشہود پر زور دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"فنا کے حصول کے لیے توحید شہودی ہی کافی ہے اور اس کے ذریعہ بھی وہ اخلاص حاصل ہوتا ہے جو صوفیا کے سلوک کی غایت ہے۔ جب کہ وحدت الوجود کے راستے سے سالک کے گم ہونے کا اندیشہ زیادہ ہوتا ہے۔ ایسے لوگ دریا کو چھوڑ کر قطروں کے پیچھے بھاگتے ہیں، حقیقت کو چھوڑ کر محض سراب اور اظلال کے پیچھے سرگرداں رہتے ہیں۔ مجھے اس حقیقت کا ادراک اپنے ذاتی تجربے سے حاصل ہوا ہے۔" (۱۴)

عشق رسول ﷺ سے وابستگی نے اقبال کے لیے ہر جگہ "خذ ما صفا و دع ما کدر" کے دروازے کھول دیے تھے۔ اقبال ایسی روحانیت چاہتے تھے کہ بندہ اللہ اور اُس کے رسول ﷺ کے عشق میں مست رہے لیکن عملی دُنیا سے بے گانہ و ناآشنا نہ رہے بلکہ زندگی کے ہر میدان میں اُس حقیقی محبوب کا نظام غالب کر دے۔ اس لیے اقبال کو جان تک یہ سامان ابنِ عربی کے ہاں مل سکتا تھا وہاں سے اخذ کیا اور جہاں اُسے ابن عربی کے ہاں مڑا ہوا رُخ ملا، وہاں اُسے چھوڑ دیا۔ اور وہاں مجدد الف ثانی کی تعلیمات سے پوری طرح فیض اُٹھایا۔ پروفیسر فرمان صاحب اس کے متعلق لکھتے ہیں :

"ہمارے نزدیک اس کمالِ معنی کی ایک وجہ اقبال کا مجدد الف ثانی کی تعلیمات سے مستفیض ہونا بھی ہے جنھوں نے علمِ ظاہر اور باطن کا رُخ پھیر دیا ہے۔ اِن کے نزدیک تصوف فقط تزکیہ نفس میں مدد دیتی ہیں اور ایمان بالغیب ہی حق ہے۔ اتباعِ سُنت ہی ارتقائے روحانی کی منزل آخر جن کا مسلک عمل کی دعوت دیتا ہے اور بے عملی کو دور کرتا ہے۔ اسلام کی رغبت اور سُنت کے اتباع کا داعی ہے اور غیر اسلامی عناصر سے تصوف کو پاک کرتا ہے۔ اقبال نے نوعِ انسان کی یہ بڑی خدمت کی کہ حقیقی اسلام اور زندہ تصوف میں سے غیر اسلامی عناصر کو چُن چُن کر الگ کر دیا۔ اگر وہ ہر قسم کے تصوف کا مخالف ہوتا تو عارف رومی کا مرید کیسے بنتا؟ رومی جبر کا قائل نہیں وہ انسان کو با اختیار سمجھتا ہے۔ اثباتِ خودی پر اقبال کے تصوف کی بنیاد ہے۔ صحیح تصوف جو اسلام میں کسی گہری اور باطنی شکل کا نام ہے۔ اقبال کے افکار و تاثرات میں جا بجا نمایاں ہے۔ مادی اور منطقی عقل اور عشق کا تقابل تصوف کی اساس ہے۔ اس مضمون میں اقبال نے ایسی گہرائی، ایسی بلندی اور ایسی وسعت پیدا کی ہے جس نے اُسے حکیم سنائی، عطار اور رومی کی صف میں کھڑا کر دیا ہے۔" اقبال اصطلاحی معنوں میں صوفی یا ولی نہ تھی لیکن اُن کے افکار و احساسات میں صوفیانہ رُجحانات ایسے سرایت کر چکے تھے کہ جو کسی کو ولی بنانے کے لیے کافی ہو سکتے ہیں۔" (۱۵)

اسلام کی سیاسی زوال کے باوجود اسلامی معاشرے کا تیزی سے پھیلنا اور غلبہ کرنا، اس بات کو مغرب کے اہلِ دانش بھی بڑے شد و مد سے محسوس کر رہے تھے۔ اور اس لحاظ سے دیکھا جائے تو اس میں تصوف کے وحدت الوجودی و شہودی دونوں کا بڑا حصہ ہے۔ وحدت الوجود اور وحدت الشہود کے مابین اختلاف کے باوجود ان کے درمیان ہم آہنگی موجود ہے۔ اس ہم آہنگی کے متعلق شیخ محمد اکرام اپنی کتاب رُودِ کوثر میں لکھتے ہیں :

"کسی وقت سرِ الوصال کی رہنمائی مفید ہوتی ہے اور کسی وقت سر الفراق کی (حضرت علامہ اقبال نے حسن نظامی کے نام خط میں اپنے لیے سر الفراق کا خطاب پسند کیا تھا اور یہ حضرت مجدد کی پیروی میں ہے) یا تصوف کی اصطلاح میں یوں سمجھیے کہ کوئی وقت شانِ جمالی کا ہوتا ہے اور کوئی وقت شانِ جلالی کا۔ یہی وجہ ہے کہ امام الہند شاہ ولی اللہ نے، جو ہمارے سب سے باریک بین و معاملہ فہم عالم ہوئے ہیں وحدت الوجود اور وحدت الشہود کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔ اور آفندی کے

نام ایک طویل عربی خط میں شیخ اکبر اور شیخ مجدد کے خیالات کی تطبیق کی ہے۔ شاہ صاحب نے دیکھا ہوگا کہ ایک اُصول ہے اخذ وانجذاب کا دوسرا فلسفہ ہے تطہیر و تزکیہ کا۔ ایک کے پیرو مشابہتوں اور یک رنگیوں کو دیکھتے ہیں اور دوسروں کی نظر اختلافات پر پڑتی ہے۔ ابن عربی، رومی، غزالی اور دارا شکوہ، عیسائی نو فلاطونی اور ہندو فلسفوں اور طریقوں کو کھنگالتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ ان میں کون سی چیز اچھی ہے اور اخذ کی جاسکتی ہے لیکن ابنِ تیمیہ، ابنِ عبد الوہاب، مجدد الف ثانی، اقبال اور اورنگزیب اِن چیزوں کو اسلام کی کسوٹی پر کستے ہیں تاکہ جو کڑے شرعی معیار پر پورے نہ اُترے اُسے رد کر دیا جائے۔ اگر پہلا گروہ نہ ہو تو اسلامی خیالات اور فلسفہ کی نشوونما ختم ہو جائے۔ دماغ ایک محدود اور تنگ دائرے سے باہر نہ نکلے اور خیالات میں وسعت اور لچک نہ رہے۔ اگر دوسرا گروہ اپنا کام بند کر دے تو ہر رطب ویاس بلکہ ملحدانہ اور مضر خیالات قبول کر لیے جائے اور قوم کا نہ صرف شرعی بلکہ فکری اور روحانی نظام درہم برہم ہو جائے۔ یہی وجہ ہے کہ اسلام کی تاریخ میں دونوں اُصول کار فرمار ہے ہیں۔"(۱۶)

اگر ہم وحدت الوجود اور وحدت الشہود کے فلسفوں کا تجزیہ کریں تو ہمیں اس میں بنیادی فرق یہ نظر آتا ہے کہ وحدت الوجود ہمہ اوست پر مبنی ہے کہ انسان یا دیگر مخلوقات دریا کا ایک قطرہ ہے اور دریا میں فنا ہو کر ہی اس کو اپنی منزل سے جاملنا ہے اس کے نتیجے میں ایک شخص کو معرفت الٰہی حاصل ہوتی ہے اور وہ عارف کا مقام حاصل کر لیتا ہے۔ اس کے مقابلے میں وحدت الشہود کا نظریہ ہمہ از اوست پر مبنی ہے۔ اس میں خالق و مخلوق الگ الگ ہیں اس میں جوش و جذبہ کار فرما ہوتا ہے اور انسان کو اللہ کی محبت اور عشق حاصل ہوتا ہے۔ چنانچہ انسان عاشق الٰہی بن جاتا ہے۔ لیکن اس کی الگ شناخت قائم رہتی ہیں وہ فنا فی اللہ نہیں بلکہ بقا باللہ کے مطابق چلتا ہے۔ اِس زاوئیےسے ہم اقبال کو معلوم کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے اقبال میں اگرچہ معرفت کے آثار بھی پائے جاتے ہیں لیکن اصل میں اِن کا رجحانِ طبع وحدت الشہود اور مجدد الف ثانی کی طرف ہے کیونکہ مجدد کے نظریہ میں خودی کا استحکام بھی ہے اور عشق کا جذبہ و طاقت بھی پایا جاتا ہے۔ اقبال کے تصوف کو اس شعر میں دیکھا جا سکتا ہے:

سکون پرستی راہب سے فقر ہے بیزار

فقیر کا ہے سفینہ ہمیشہ طوفانی(۱۷)

اقبال کا مزاج شروع سے ہی صوفیانہ تھا لیکن اسی حرکت و سکون کے اختلاف نے اور اقبال کا سکون کے مقابلے میں حرکت کو پسند کرنا اِسی عشقیہ طبیعت کی غمازی کرتا ہے۔ لیکن یوسف سیلم چشتی جو اقبال کے بڑے نقاد ہیں اس بات پر مصر ہیں کہ اقبال وجودی ہیں، ارمغانِ حجاز کی شرح میں لکھتے ہیں:

"اقبال آخری عمر میں وحدت الوجود کے قائل ہو گئے تھے اور ایسا ہونا کوئی خلافِ توقع یا حیرت انگیز بات نہیں ہے۔ خدا کو ماننے والا فلسفی آخر وجودی ہی ہو جایا کرتا ہے اور اقبال کی سرشت ہی صوفیانہ ہے۔"(۱۸)

اس مقام پر چشتی صاحب نے اقبال کے حوالے سے جن خیالات کا اظہار کیا ہے اس میں اُنھوں نے پورے انصاف سے کام نہیں لیا، کیونکہ اقبال فلسفی ہونے کے علاوہ صوفی بھی تھے اور وحدت الوجود و شہود ایک دوسرے کے بعد آنے والے منازل ہیں۔ غالباً ڈاکٹر صاحب نے اپنی اُفتادِ طبع کے مطابق اقبال کے متعلق یہ رائے یا فتویٰ دیا ہے۔ یا شاید انہیں یہ بات معلوم نہ ہو کہ یہ دونوں فلسفے زندگی کے مختلف منازل پر بتدریج آتے ہیں۔ ڈاکٹر بُرہان الدین صاحب اس کے متعلق لکھتے ہیں:

"حضرت مجدد نے پہلے مقام میں وحدت الوجود کو بہت عرصے تک پسند کیا۔ بعد میں ظلیت مقام پر بھی انھیں اس عقیدے سے رغبت رہی لیکن مقامِ عبدیت پر پہنچ کر انھیں اپنی اس غلطی کا احساس ہوا اور اُنھوں نے وحدت الوجود کے انکار کا مدلل اعلان کیا۔ نیز وحدت الوجود سے گزر کر سالک دوبارہ اس مقام کو نہیں لوٹ سکتا اور اس پر اپنے سابقہ مکشوفات کی غلطی واضح ہو جاتی ہے۔"(۱۹)

ڈاکٹر موصوف نے شاہ ولی اللہ کی عظمت بیان کی ہے کہ اُنھوں نے مجدد صاحب اور ابنِ عربی کے مابین تصفیہ کی کوشش کی ہے۔ ڈاکٹر صاحب لکھتے ہیں

:

"شاہ ولی اللہ نے شیخ مجدد اور شیخ اکبر ابن عربی کے عقائد کے ضمن میں کہا ہے کہ اِن دونوں کا مذہب وہی ہے اور نزع محض لفظی، وحدت الشہود سے مراد صرف یہ ہے کہ واجب کہ کامل ہونے پر اور ممکن کے ناقص اور ہیچ ہونے پر اصرار کیا جائے۔ ابنِ عربی بھی یہی کہتے ہیں کہ ممکن ناقص اور ہیچ ہے اور کمال فقط ذاتِ واجب کو ہی حاصل ہے۔"(۲۰)

علامہ اقبال نے مجدد الف ثانی سے جو فیض حاصل کیا۔ اُس نے ہی اُن کے لیے وہ راستے کھول دیے جو اسلامی ریاست کے قیام اور مسلمانوں کو پستی سے عروج کی طرف لے جانے والے داعی کی صفات آپ کے اندر پورے جوش سے اُبھر آئیں۔ اقبال کی مجدد صاحب سے عقیدت کے حوالے سے عبدالستار جوہر پراچہ لکھتے ہیں :

"ایک بار سرہند میں مراقبے کے دوران علامہ کو یہ بھی اطلاع دی گئی کہ "تمہاری دینی خدمات سرکارِ دو عالم ﷺ میں مقبول ہو گئی ہیں۔ آنحضور ﷺ کی تم پر خاص نگاہِ کرم ہے" اقبال یہ سمجھ گئے کہ مجدد کے روضہ ءمبارک سے کس قدر فیضان جاری ہے اس تجربے کی بنا پر اُنھوں نے کہا تھا۔

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے
مومن کی یہ پہچان کہ گم اُس میں ہیں آفاق

یہ بھی کہا جاتا ہے کہ مجدد الف ثانی کے افکار پر علامہ نے انگلستان میں تقریر بھی کی تھی۔ 1931 میں Religion is Possible کے موضوع پر لیکچر دیتے ہوئے اُنھوں نے مجدد الف ثانی کا تفصیلی ذکر کیا۔ اقبال کے افکار انہی کی مساعی جمیلہ کا ثمر شیرین ہیں۔ حضرت مجدد کی فکری و عملی انقلاب انگیزی اور حرکت پسندی کشاں کشاں اُن کو آستانہ عالیہ پر لے گئی۔ حضرت مجدد نے شاہ پرستی نہیں کی بلکہ خدا پرستی سکھائی۔ غیر اللہ کے سامنے جھکنا اقبال کے نزدیک موت کے مترادف تھا۔ وہ کہتے ہیں

وہ ایک سجدہ جسے تُو گراں سمجھتا ہے
ہزار سجدے سے دیتا ہے آدمی کو نجات

بال جبریل کی نظم میں اقبال حضرت مجدد الف ثانی کو ساقی کہہ کر مخاطب کرتے ہیں :

لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی
ہاتھ آ جائے مجھے میرا مقام اے ساقی
تین سو سال سے ہیں ہند کے میخانے بند
اب مناسب ہے ترا فیض ہو عام اے ساقی
تو مری رات کو مہتاب سے محروم نہ رکھ
ترے پیمانے میں ہے ماہ تمام اے ساقی!

حضرت مجدد الف ثانی سے اقبال کو جو والہانہ عقیدت تھی اُس کا واضح ثبوت اُن کے اشعار و افکار میں ملتا ہے۔"(۲۱) علامہ اقبال نے اپنے فلسفہ حیات و کائنات "فلسفہ خودی" کا بنیادی سبق جہاں رومی سے لیا۔ وہاں مجدد صاحب سے بھی کچھ اکتسابِ فیض کیا ہے۔ اقبال کہتے ہیں :

خودی کیا ہے رازِ درونِ حیات
خودی کیا ہے بیداری کائنات (۲۲)

یہی بیداری کائنات تب ہو جب اس کو منفرد مقام حاصل ہو۔ جب اِسے فنا نہ کیا جائے بلکہ بقا کی طرف لایا جائے فنا کے بعد تو ساری تگ و دو تاز حیات ماند پڑ جاتی ہے۔ آگے کہتے ہیں :

ازل اس کے پیچھے، ابد سامنے!
نہ حد، اس کے پیچھے نہ حد سامنے
زمانے کے دریا میں بہتی ہوئی
ستم اس کی موجوں کے سہتی ہوئی
ازل سے ہے یہ کشمکش میں اسیر
ہوئی خاکِ آدم میں صورت پذیر
خودی کا نشیمن ترے دل میں ہے
فلک جس طرح آنکھ کی تِل میں ہے (۲۳)

اقبال کو مجدد الف ثانی کی تعلیمات میں مردِ کامل کے صفات نظر آئے جو وہ اپنے فلسفہ خودی کے ذریعے اہل اسلام میں پیدا کرنا چاہتے تھے۔ فقر و استغنا کی دولت بھی مجدد کی تعلیمات و ملفوظات میں نظر آئیں بلکہ خود مجدد صاحب اس فقرِ غیور کا ایک بہترین نمونہ تھے۔ چنانچہ آپ کے اس فقر کا ذکر اقبال نے یوں کی ہے:

اِک فقر سکھاتا ہے صیاد کو نخچیری
اِک فقر سے کھلتے ہیں اسرار جہانگیری (۲۴)

اقبال نے مجدد کے ہاں خودی کے اسباق پائے جو رب العالمین کی نیابت و معرفت، ضبط نفس اور رسول مقبول ﷺ کی اطاعت و اتباع کے مدارج طے کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔ پھر آدمی ایک ایسے مقام تک رسائی حاصل کر لیتا ہے کہ پورے عالم کو ایک ایسے ہی مردِ مومن، مردِ کامل اور انسانِ کامل کی ضرورت اور انتظار ہوتا ہے۔ اس کا رزم، بزم، جستجو، گفتگو، اس کی نگاہ، اُس کے مقاصد اور خاص طور پر اس کی استغنا تمام لوگوں کے لیے قابلِ تقلید ہوتی ہے۔

خاکی و نوری نہاد، بندۂ مولا صفات
ہر دو جہاں سے غنی اس کا دل بے نیاز
اس کی امیدیں قلیل، اس کے مقاصد جلیل
اس کی ادا دل فریب، اس کی نگہ دل نواز
نرم دمِ گفتگو، گرم دمِ جستجو
رزم ہو یا بزم ہو، پاک دل و پاک باز (۲۵)

اِس مقام پر پہنچنے کے بعد انسان کو جو لذت بندگی میں ملتی ہے وہ اُس کو شانِ خدائی میں بھی نہیں دکھائی دیتی کیونکہ وہ عاشق الہیٰ بن جاتا ہے۔ اُس کو سوز و ساز، غم و گداز کی زندگی، جو اگر محبتِ الہیٰ و حبِ رسول ﷺ سے مزین ہو، بہت اچھی اور دل ربا لگتی ہے۔

متاعِ بے بہا ہے درد و سوز آرزو مندی
مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی
ترے آزاد بندوں کی نہ یہ دنیا، نہ وہ دنیا
یہاں مرنے کی پابندی، وہاں جینے کی پابندی (۲۶)

اقبال اور حضرت مجدد کے تصورات میں بہت سی چیزوں میں ایک مماثلت ہے اس کا ایک مختصر تجزیہ نیچے کے سطور میں اختصار کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔

1۔ اقبال اور مجدد الف ثانی کے ہاں پہلی مماثلت روحانی اور فکری ترقی کا ہے جو وحدت الوجود سے شروع ہوتی ہے اور پھر اس کا اتمام وحدت الشہود پر ہو جاتا ہے۔ اقبال نے جہاں تصورِ خودی بیان کی ہے وہاں مجدد الف ثانی عبدیت اور بندگی کا ایک تصور قائم کرتے ہیں۔ دونوں حضرات پستی اور تنزل کے خلاف ہیں ۔ دونوں ہمہ از اوست کے حق میں ہے۔ دونوں جوش و جذبے کے حق میں ہیں۔

2۔ رقص و موسیقی چونکہ عبدیت اور خودی کو مجروح کرتی ہے اس لیے دونوں اس کی مخالفت کرتے ہیں۔ چنانچہ اقبال نے اپنے کلام میں رقص و سرور کی مخالفت کی ہے۔

شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو
جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا
اے اہلِ نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن
جو شے کی حقیقت کو نہ دیکھے، وہ نظر کیا(۲۷)

3۔ اکبر کے زمانے میں دو قومی نظریے پر کلہاڑی ماری گئی تھی لیکن مجدد الف ثانی نے اِسے دوبارہ زندہ کیا۔ انگریزوں کے دور میں ہندوؤں کی طرف سے بھی اِس نظریے کو ختم کرنے کی کوشش کی گئی، اس موقع پر دو قومی نظریے کے تحفظ کے لیے صفِ اول میں اقبال نظر آتے ہیں۔ اقبال اور مجدد الف ثانی نے اِس نظریے کی تجدید و احیاء میں بہت کام کیا۔ نظریہ پاکستان کے لیے اصل قاعدہ اور بنیاد پہلے مجدد صاحب نے بیان کی پھر اقبال نے اِسے واشگاف الفاظ میں پیش کیا۔

4۔ اقبال اور مجدد الف ثانی کے درمیان جو چوتھا تماثل ہے وہ ہے عشقِ رسول ﷺ، اتباعِ رسول ﷺ۔ اور دونوں حضرات محسنِ انسانیت ﷺ کی تعلیمات، آپ ﷺ سنن مبارک، آپ ﷺ کے احادیث مبارکہ ﷺ کو پوری انسانیت کے لیے ایک کامل ترین نمونہ سمجھتے ہیں۔ اور دونوں اسی شریعت کے مطابق طریقت یا راہِ سلوک کو دُرست سمجھتے ہیں اور جو طریقت، شریعت محمدی ﷺ کے خلاف ہے اُس کو نہیں مانتے۔

کی محمد سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں
یہ جہاں چیز ہے کیا، لوح و قلم تیرے ہیں(۲۸)
اپنی ملت پہ قیاس اقوام مغرب سے نہ کر
خاص ہے ترکیب میں قوم رسول ہاشمی(۲۹)

5۔ پانچویں مماثلت جو اقبال اور مجدد الف ثانی میں نظر آتی ہے وہ ہے طاغوت سے انکار۔ مجدد الف ثانیؒ کے زمانے میں بھی جو طاغوتی قوتیں تھیں، حضرت اِن کے خلاف بر سرِ پیکار رہے۔ اور اقبال کے دور میں بھی فرنگی یا دیگر لوگ جو اسلام پر حملے کر رہے تھے اقبال نے فکری طور پر اُن کو شکستِ فاش دی۔ اقبال نے اپنی تعلیمات میں عام مسلمانوں کو یہ دعوت دی کہ حق و باطل کی معرکہ آرائی تا قیامت جاری رہے گی اور بالآخر دینِ اسلام غالب ہو کر رہے گا۔

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی(۳۰)

اِن مماثلات کے علاوہ بھی اقبال اور مجدد الف ثانی کے درمیان بہت سی باتیں مشترک ہیں اور ان کا اظہار اقبال نے اپنے کلام میں جگہ جگہ کیا ہے۔ اقبال کے فکر پر مجدد الف ثانی کا کافی حد تک اثر ہے۔ اور اِس بات کا اندازہ اقبال کے فکر کے گہرے مطالعے کے بعد ہو جاتا ہے۔ علامہ اقبال کی فلسفہ خودی میں حضرت مجدد الف ثانی کے کردار کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر ابو سعید نور الدین لکھتے ہیں :

" فلسفہ خودی کا چوتھا مآخذ مجدد الف ثانی کا نظریہ "عبدیت" ہے۔ اُنھوں نے اپنے مکاتیب میں "وحدت الوجود" کے بانی شیخ محی الدین ابنِ عربی پر جرح کی اور نہایت واضح الفاظ میں اس نظریے کا بطلان ثابت کیا۔ اور اِس کے مقابلے میں اُنھوں نے "عبدیت" کا تعمیری اور اصلاحی نظریہ پیش کیا۔ نظریہ "عبدیت" سے اِن کا مقصد یہ ہے کہ عابد اور معبود ، انسان اور خدا اور مخلوق اور خالق ایک نہیں ہے۔ عابد یا انسان یا مخلوق کی ہستی ، معبود یا خدا یا خالق کی ہستی سے الگ ہے۔ مجدد الف ثانی کے اس نظریہ "عبدیت" سے انسانی خودی کا پورا پورا ثبوت ملتا ہے۔ علامہ اقبال ان کے اس نظریہ سے متاثر ہوئے۔ اسی تاثر کی بنا پر وہ اُن کی طرف اشارہ کر کے خدا سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں :

تین سو سال سے ہیں ہند کے میخانے بند

اب مناسب ہے ترا فیض ہو عام اے ساقی "(۳۱)

برہان الدین احمد نے مجدد الف ثانی کی عبدیت کے متعلق لکھا ہے:

" مجدد الف ثانی نے شیخ محی الدین ابنِ عربی کے نظریہ وحدت الوجود کی تنقید میں یہ ثابت کیا ہے کہ سالک کی آخری منزل وحدت الوجود نہیں بلکہ "مقام عبدیت" ہے۔ مقام "عبدیت" سلوک میں وہ مقام ہے جہاں پہنچ کر سالک کو یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک بندہ محض ہے۔ "وحدت الوجود" کے تصور سے اس پر خدا سے اتحاد کی کیفیت طاری ہوتی ہے۔ وہ کوئی دائمی کیفیت نہیں ہے بندہ بندہ ہے اور خدا خدا ہے۔ "(۳۲)

الغرض فلسفہ وحدت الشہود اقبال کے فلسفہ خودی کے لیے ایک بنیاد ٹھہرا۔ چنانچہ ہم کہ سکتے ہیں کہ انسانِ کامل یا اقبال کے الفاظ میں مرد مومن کی تکمیل کا سلسلہ شیخ اکبر محی الدین ابنِ عربی کے فلسفہ وحدت الوجود سے شروع ہوا اور اُس کی انتہائی منزل وحدت الشہود ہے۔ جس میں ایک مدارج و منازل طے کرتا ہے۔ اور آخر کار پھر ایک سالکِ راہِ خدا، اُس منزل تک پہنچ جاتا ہے کہ بقولِ اقبال:

دو عالم سے کرتی ہے بیگانہ دل کو

عجب چیز ہے لذتِ آشنائی(۳۳)

اس منزل کو پانے والا موت کو خاتمہ زندگی نہیں سمجھتا۔

موت کو سمجھے ہیں غافل اختتامِ زندگی

ہے یہ شامِ زندگی، صبحِ دوامِ زندگی(۳۴)

اقبال کو حضرت مجدد سے انتہائی لگاؤ اور محبت اِس بنا پر تھی کہ وہ اُس دور میں مسلمانوں کے لیے نجاتِ دہندہ اور کفر و الحاد کی کھائی میں گرنے سے بچانے والے بن گئے، جب ایک طرف اکبر کی دینِ الٰہی اپنے کفر و ضلالت کے اندھیرے پھیلا رہی تھی، تو دوسری جانب تصوف کے فلسفہ وحدت الوجود سے وابستہ افراد ایسے نظریات سامنے لا رہے تھے جو تباہی مچا رہے تھے۔ یعنی یک نہ شد دو شد کے مصداق مسائل بڑھتے جا رہے تھے۔ ڈاکٹر نفیس حسن لکھتے ہیں:

"اقبال کے فکر و پیام میں شیخ احمد سرہندی مجدد الف ثانی صاحبِ عزیمت اور ایثار و جہاد سے متصف شخصیت کا اثر بہت گہرا ہے۔ کلامِ اقبال کے متعدد اشعار، خطوط، خطبات اور شیخ احمد کی زیارتِ لحد کے محسوسات کی روشنی میں اِس فکری و ذہنی مناسبت، قلبی بصیرت و ہم آہنگی کو نمایاں طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ نہ صرف وجودی فکر بلکہ رد و بدعات کے لیے بھی آپ نے سرفروشانہ اقدام کیے۔ ایک طرف عقیدہ اور فکر کی یہ گرہ کھولی تو دوسری طرف اکبرِ اعظم کے دینِ الٰہی اور نظامِ سلطنت میں پھیلی متعدد غیر اسلامی خرافات کے خلاف بھی جہاد کیا۔ آپ نے پورے اعتماد و یقین اور ایمان و عمل کے ساتھ دربارِ اکبری و جہانگیری کے امراء و سلاطین کو اسلامی شریعت کی پابندی اور غیر اسلامی رسوم و شرک و بدعات سے اجتناب کی تلقین کی۔ جہانگیر کے بھرے دربار میں سجدہ تعظیمی کی مخالفت کی۔ اِس حق گوئی و بیباکی میں آپ کو قید و بند کی چہار دیواری میں سخت و دشوار وقت کاٹنا پڑا لیکن پائے ثبات میں جنبش نہ ہوئی۔ "(۳۵)

علامہ اقبال کو مجدد الف ثانی اور اُن کے پیش کردہ فلسفہ تصوف وحدت الشہود سے لگاؤ اور چاہت تھی۔ اِس کا اظہار اقبال نے تشکیل جدید الہیات اسلامیہ میں ان الفاظ میں کیا۔

"انھوں نے اپنے زمانے کے تصوف کا جائزہ جس بے باکی اور تنقید و تحقیق سے کیا اِس سے سلوک و عرفان کا ایک نیا طریق وضع ہوا۔ اسلامی تصوف کے اِس مصلحِ عظیم کی نگاہوں میں ہماری اندرونی واردات و مشاہدات کی دنیا کس قدر وسیع ہے۔ اُن کا ارشاد ہے کہ اِن بے مثال واردات اور مشاہدات سے پہلے جو وجودِ حقیقی کا مظہر ہیں، عالمِ امر یعنی اِس دنیا سے گزرنا ضروری ہے جسے ہم رہنما توانائی کی دنیا کہتے ہیں۔"(۳٦)

واجد علی، پی ایچ۔ڈی اسکالر شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ ابو طالب انصاری، ڈاکٹر، اجالے ماضی کے، ص18

۲۔ محمد اقبال، علامہ، کلیاتِ اقبال، نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد، اشاعت مارچ 2015ء، ص488

۳۔ ذکرِ اقبال ص 191 بحوالہ: اعجاز الحق قدوسی، اقبال کے محبوب صوفیہ، اقبال اکادمی لاہور پاکستان، 1976ء، ص192

۴۔ محمد اقبال، علامہ، کلیاتِ اقبال، ص351

۵۔ بحوالہ زندہ رود، حیات اقبال کا اختتامی دور، ج3، ص258

٦۔ زبدہ المقامات، مطبوعہ نول کشور۔ بحوالہ اقبال کے محبوب صوفیا، اقبال اکادمی لاہور پاکستان، 1976ء، ص448

۷۔ شیخ احمد سرہندی، امام ربانی مجدد الف ثانی، مکتوب نمبر ٦٦۲، دفتر اول، پروگیسو بکس، غزنی سٹریٹ اردو بازار لاہور، ص ۵۳۳

۸۔ محمد اقبال، علامہ، کلیاتِ اقبال، ص373

۹۔ ایضاً ص135 ۱۰۔ ایضاً ص709 ۱۱۔ ایضاً ص481

۱۲۔ مجدد الف ثانی، مکتوبات، ج1، م43، ص148

۱۳۔ محمد اقبال، علامہ، کلیاتِ اقبال، ص543

۱۴۔ مجدد الف ثانی، مکتوبات، ج1، م272، ص654، م43، ص147

۱۵۔ محمد فرمان، پروفیسر اقبال اور تصوف، بزمِ اقبال، کلب روڈ لاہور، اشاعت 1958ص 102،103

۱٦۔ محمد اکرام، شیخ، رودِ کوثر، اقبال اکادمی لاہور پاکستان 1958ء، ص199، 198

۱۷۔ محمد اقبال، علامہ، کلیاتِ اقبال، ص563

۱۸۔ یوسف سلیم چشتی، شرح ارمغانِ حجاز، اقبال اکادمی لاہور پاکستان 1976ء، ص18

۱۹۔ برہان لدین احمد، ڈاکٹر، حضرت مجدد کا نظریہ توحید، بزم اقبال کلب روڈ لاہور، 1988ء، ص120

۲۰۔ ایضاً، ص121

۲۱۔ عبدالستار جوہر پراچہ، شیخ احمد سرہندی اور اقبال بحوالہ مقالاتِ اقبال عالمی کانگریس دانش گاہ پنجاب لاہور 1977ء، ص141، 142، 143

۲۲۔ محمد اقبال، علامہ، کلیاتِ اقبال، ص455

۲۳۔ ایضاً ص455 ۲۴۔ ایضاً ص490 ۲۵۔ ایضاً ص424 ۲۶۔ ایضاً ص352
۲۷۔ ایضاً ص630 ۲۸۔ ایضاً ص227 ۲۹۔ ایضاً ص275 ۳۰۔ ایضاً ص251
۳۱۔ ابو سعید نور الدین، ڈاکٹر، اسلامی تصوف اور اقبال۔ اقبال اکادمی لاہور پاکستان، 1959ء، ص281
۳۲۔ برہان الدین احمد، ڈاکٹر، حضرت مجدد کا نظریہ توحید، بزم اقبال لاہور، 1988ء، ص89،90
۳۳۔ محمد اقبال، علامہ، کلیاتِ اقبال، ص432 ۳۴۔ ایضاً ص282
۳۵۔ محمد نفیس حسن، ڈاکٹر، فکر اقبال کے مشرقی مصادر، فائن آرٹس ایجنسیز دہلی، 2000ء، ص146
۳۶۔ محمد اقبال، تشکیل جدید الہیات اسلامیہ، ص310،312

عصمت چغتائی کی تحریروں کا نفسیاتی تجزیہ

حسین گل

ABSTRACT

Ismat Chughtai is considered a Path- breaker for women writers in the sub-continent. She wrote a number of collections of short stories, such as Kalyan, Do haath, Ik Baat, Chhui mui and Thori si pagal and was ranked a most popular short story writer in Urdu. She was a well educated writer and that is the reason that we can see the ultimate consequence of his study in her short stories. Her stories are greatly influenced psychology and psychoanalysis of her characters is the basic point of discussion of this research paper.

عصمت چغتائی کا اپنا نام عصمت خانم تھا ان کی پیدائش ۱۵ اگست ۱۹۱۵ء کو اتر پردیش کے مردم خیز علاقہ بدایون میں ہوئی ان کے والد یہاں ملازمت کے سلسلے میں تعینات تھے وہ ایک پولیس آفیسر تھے اُن کا نام مرزا سلیم بیگ چغتائی اور دادا کا نام مرزا کریم بیگ چغتائی تھا۔ ان کے آباؤ اجداد کا سلسلۂ نسب چغتائی خان بن چنگیز خان سے ملتا ہے۔ عصمت کے والدین کثیر الاولاد تھے ان کے بارہ بچے پیدا ہوئے جن میں سے دو کا انتقال ہو گیا تھا باقی دس بچے جن میں سے چھ لڑکے اور چار لڑکیاں ہیں ان کے نام ترتیب کے لحاظ سے اس طرح ہیں۔ رفعت خانم، نسیم بیگ، عظیم بیگ، فرحت خانم، عظمت خانم، وسیم بیگ، شمیم بیگ، عصمت خانم اور عظیم بیگ۔ ان میں عصمت نویں نمبر پر تھیں اس لئے بچپن میں بھائیوں کی صف میں جگہ ملی۔

عصمت نے ابتدائی تعلیم ماموں سے گھر پر حاصل کی اور بارہ تیرہ سال کی عمر میں ہی قرآن مجید ختم کر لیا تھا تعلیم کے لحاظ سے عصمت کا خاندان روشن خیال تھا لیکن یہ روشن خیالی صرف مردوں تک محدود تھی عورتوں کی تعلیم کے متعلق ان کے ذہنوں پر وہی فرسودہ روایات مسلط تھیں ان کی نظر میں لڑکیوں کی تعلیم نہ صرف معیوب بلکہ غیر شریفانہ تھی۔ ان کے بھائیوں نے انگریزی تعلیم حاصل کی اور بہنوں کو گھر پر ہی فارسی کی تعلیم دلوا کر شادیاں کرادی گئیں

۔عصمت نے بھی نہ چاہتے ہوئے فارسی کی تعلیم کا آغاز کیا اور موقع پاتے ہی اسے ٹھکرا دیا۔ان کا داخلہ چوتھی جماعت میں آگرہ کے دھن کوٹ سکول میں کروا دیا گیا۔اس بارے میں عصمت چغتائی اپنے ابا اور اماں کے ساتھ بحث کو کچھ اس انداز سے کرتی ہے:

"اماں نے کھانا بنانا سکھانا چاہا، میں نے کہا "میں تو نہ سیکھوں گی۔"

اماں نے پوچھا "کیوں نہ سیکھو گی"۔

میں نے کہا۔"شہناز بھائی کیوں نہیں سیکھتے؟۔

ماں نے کہا:"اس کی بیوی آئے گی، وہ کھانا بنائے گی۔"

میں نے کہا: اگر ان کی بیوی مر گئی یا بھاگ گئی تو کون بنائے گا؟"

شہناز بھائی رونے لگے کہ میری بیوی کو کیوں بھگا رہی ہے؟ تبھی ابا آ گئے۔ساری بات سن کر انہوں نے بڑے پیار سے مجھ سے کہا:"کھانا تو عورتیں بناتی ہیں، سسرال جا کر انہیں کیا کھلاؤ گی؟"

میں نے جواب دیا:"دلہا غریب ہوا تو کھچڑی بنا کر کھالیں گیا اور اگر امیر ہوا تو باورچی بنائے گا۔"

ابا نے اسی وقت سمجھ لیا، اس بھوتنی کا ہم کچھ نہ بگاڑ سکیں گے۔

انہوں نے پوچھا:"کیا کرو گی پھر تم؟"

میں نے کہا:"سبھی بھائی پڑھتے ہیں، میں بھی پڑھوں گی۔"

تب میرے ماموں مہینہ بھر تک مجھے گھر پڑھاتے رہے اور اس ایک مہینے میں صبح و شام میں نے اتنا پڑھا کہ اسکول میں چوتھی جماعت میں لے لی گئی۔اسکے بعد ڈبل پروموشن ملا اور میں چھٹی جماعت میں آ گئی۔"(۱)

اسی طرح انہوں نے ہائی سکول اور ایف اے علی گڑھ کے عبداللہ گرلز کالج سے پاس کیا۔علی گڑھ میں تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے جانے کے لئے بھی عصمت کو اپنے والدین سے شدید ضد کرنا پڑی۔ یہاں تک کہ انہوں نے کھانا پینا بھی چھوڑ دیا اور دھمکی دی کہ اگر وہ نہ مانے تو وہ اکیلی ہی علی گڑھ چلی جائے گی۔اسی طرح وہ مزید تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے علی گڑھ چلی گئی۔ تعلیم و تربیت کے لحاظ سے انہیں علی گڑھ کی فضا راس آئی۔ یہاں اُن کے بڑے بھائی عظیم بیگ چغتائی کی زیر نگرانی بچپن میں ہی تھامس ہارڈی، حجاب اسماعیل اور مجنون گورکھپوری کو پڑھنے کا موقع ملا۔علی گڑھ میں صرف ایف اے تک ہی تعلیم کا انتظام تھا۔ جسے مکمل کرنے کے بعد انہوں نے لکھنؤ جا کر ازبھیلا تھوبڑ کالج (آئی ٹی کالج) میں داخلہ لے لیا۔(۲) ایف اے کرنے کے بعد آئی ٹی کالج لکھنؤ سے بی اے کیا۔

بی اے پاس کرنے کے بعد عصمت نے اپنی پہلی ملازمت جاورہ میں اختیار کی جہاں وہ گرلز سکول کی ہیڈ مسٹریس بھی رہیں۔اور وہاں انہوں نے آٹھ دس مہینے نوکری کی۔1937ء میں اسلامیہ ہائی سکول (برائے خواتین) بریلی کی ہیڈ مسٹریس تھیں۔بی ٹی کرنے کے بعد انہوں نے تیسری ملازمت راج محل دربار ہائی سکول جودھ پور میں کی۔ یہاں تھوڑا عرصہ گزار کر بمبئی آ گئیں جہاں انہیں سکول انسپکٹریس کے طور پر ملازمت مل گئی۔کچھ عرصہ بعد انہیں سپرنٹنڈنٹ آف میونسپل اسکولز کا عہدہ ملا۔ جسے انہوں نے بطریق احسن سنبھالا اور سپرنٹنڈنٹ آف میونسپل اسکولز کی حیثیت سے ریٹائر ہو گئیں۔2 مئی 1942ء میں افسانہ نگار، مصنف اور فلم ساز شاہد لطیف سے ان کی شادی ہو گئی۔اپنی شادی کے متعلق عصمت لکھتی ہیں:

"شاہد سے میری صرف دوستی تھی۔اس سے شادی تو کھیلے میں ہو گئی۔خواجہ احمد عباس نے اپنے گھر کے قریب ایک فلیٹ لے دیا۔ محسن ایک قاضی پکڑ لائے اور شادی ہو گئی۔"(۳)

اس کا مطلب یہ ہے کہ عصمت ذہنی طور پر اس شادی کے لئے تیار نہ تھی اور نہ ہی ان کو شاہد سے محبت تھی انہوں نے خود لکھا ہے کہ اُن کی صرف دوستی تھی۔ وہ جبلی طور پر ایک شوہر پرست بیوی نہ تھی وہ خود پرست اور آزاد طبع عورت تھیں جدھر جی چاہا چل دی فرزانہ کوکب کے مطابق وہ "فری لو" پر یقین رکھتی تھیں (۴)۔ اسی مزاج رکھنے کی وجہ سے وہ کیسے کسی مشرقی عورت کی طرح اپنے شوہر کی خدمتگاری میں پوری زندگی گزار سکتی تھی۔ وہ لکھتی ہیں:

"میں نے شاہد کو شادی سے پہلے خوب سمجھایا کہ میں بڑی گڑبڑ قسم کی عورت ہوں، بعد میں پچھتاؤ گے۔ میں نے ساری عمر زنجیریں کاٹی ہیں۔ اب کسی زنجیر میں جکڑی نہ رہ سکوں گی۔ فرمانبردار، پاکیزہ عورت ہونا مجھ پر سجتا ہی نہیں ہے لیکن شاہد نہ مانے، انہوں نے بھی دوستوں میں ڈینگ ہانک دی تھی کہ عصمت سے شادی کروں گا۔۔۔ جب وہ نہ مانے تب میں نے من ہی من میں سوچا، کبھی بعد میں یاد کروگے کہ کسی دوست نے اچھا مشورہ دیا تھا جو تم نے نہ مانا۔" (۵)

شاہد سے ان کی دو بیٹیاں ہوئیں سیما اور سبزینہ۔ عصمت اور شاہد کے درمیان آئے دن جھگڑے ہوتے رہے لیکن یہ جھگڑے صرف زبان تک ہی رہتے کیونکہ عصمت دل سے نہایت صاف عورت تھی۔ جھگڑوں کا یہ سلسلہ شاہد لطیف کی زندگی تک جاری رہا شاہد 1967ء میں انتقال کر گئے تو عصمت کو چند مصیبتوں کا سامنا کرنا پڑا۔ مالی مشکلات نے اُن کا برا حال کر دیا۔ سیما نے ایک ہندو لڑکے سے شادی کی لیکن عصمت نے مردانہ وار ان ساری مشکلات کا مقابلہ کیا۔ انہوں نے بطور مجموعی پر آسائش اور مطمئن زندگی گزاری اگر مصیبتیں آئیں بھی تو ادھر آئی ادھر ختم ہو گئیں۔ یوں بھی عصمت مصیبت میں رونے دھونے کے قائل نہ تھیں کہ وہ فطرتاً صابر اور قانع تھیں۔

عصمت چغتائی سیر و سیاحت کی بڑی شوقین تھیں انہوں نے دنیا کے کئی ممالک کی سیر و سیاحت کی۔ مثلاً چین، روس، چیکو سلواکیہ، انگلینڈ، فن لینڈ، سائبیریا، ایسٹ جرمنی اور پاکستان۔ اور جب وقت کی رفتار نے ان کو ضعیفی کا پروانہ دے دیا تو بھی وہ ہمت نہ ہاری ان کی خود اعتمادی جوں کی توں برقرار ہی اور معمولاتِ حیات میں بھی ان کی دلچسپی کم نہ ہوئی۔ ستر سال کی عمر میں بھی ان کی تحریروں میں وہی پرانی شوخی و چلبلاہٹ موجود رہی اور تھوڑی سی اتراہٹ بھی۔ زندگی کی دلچسپی اور جاذبیت نے کبھی ان سے منہ نہیں موڑا لیکن بڑھاپا آخر انسان کو بے دست و پا کر دیتی ہے۔

عصمت چغتائی کی یادداشت آخری عمر میں کمزور پڑ گئی تھی جس طرح کہ پیری میں ہوتا ہے اور یوں 24 اکتوبر 1991ء کو 76 سال کی عمر میں صبح وہ بستر پر مردہ پائی گئی۔ خیال کیا جاتا ہے کہ ان کا انتقال نیند کے دوران ہوا۔ انہیں قبر کے اندھیروں سے بہت ڈر لگتا تھا اس لئے ان کی وصیت کے مطابق ان کو جلا دیا گیا۔

عصمت چغتائی بیشک برصغیر کے ان چند لکھنے والوں میں سے ہیں جنہیں اپنی زندگی ہی میں بہت شہرت حاصل ہوئی وہ بیک وقت ناول نگار، ڈرامانگار اور افسانہ نگار کی حیثیت سے جانی جاتی ہیں۔ اُردو کے ترقی پسند ادب کے ساتھ ان کی وابستگی رہی۔ انہوں نے اوائل عمر ہی سے لکھنا شروع کر دیا تھا لکھنے کا انہیں بے حد شوق تھا۔ باقاعدگی سے انہوں نے اس وقت لکھنا شروع کر دیا تھا جب وہ بی ٹی کی طالبہ تھی۔ انہوں نے کالج کے زمانے میں ہی ایک کہانی "فسادی" کے عنوان سے لکھی جو "ساقی" میں شائع ہوئی۔ فرزانہ کوکب کے مطابق ان کا پہلا افسانہ ۱۹۳۸ء میں "کافر" کے عنوان سے "ساقی" میں شائع ہوا اور پہلا ناول "ضدی" کے نام سے چھپا۔ انہوں نے افسانے، ناول، ڈرامے، رپورتاژ اور خودنوشت لکھ کر اپنی ہنرمندی ثابت کر دی۔ ان کا ایک افسانہ "لحاف" ان کی شادی سے تقریباً دو ماہ قبل شائع ہوا جو ان کا سب سے بدنام افسانہ ہے۔ اس کے علاوہ عصمت نے اپنے شوہر کے لئے بھی "بارہ" کہانیاں لکھیں جن میں سے پانچ فلمیں انہوں نے خود بنائیں۔ ان کی ایک سرگزشت "کاغذی ہے پیرہن" کے نام سے شائع ہوئی۔

عصمت کی تحریروں میں ان کے لاشعوری محرکات جگہ جگہ پر اُن کی نفسیاتی پہلوؤں کا اشارہ دیتے ہیں۔ انہوں نے عورتوں کے حق میں اپنی تحریروں کے ذریعے سے لڑنا شروع کر دیا اور آخری دم تک لڑتی رہی۔ "لحاف" لکھنے کے بعد ان پر مقدمے بھی چلے جس کا انہوں نے ڈٹ کر مقابلہ کیا فیصلہ ان کے حق میں ہوا لیکن "لحاف" کا لیبل ساری زندگی ان کے ماتھے پر چسپاں رہا۔

اُن کی شخصیت کی تشکیل میں جہاں بہت سے خارجی و داخلی عناصر کار فرما تھے۔ وہیں ان کی زندگی کے ذاتی حالات و تجربات اور عصری اثرات نے بھی ان کی تخلیقی شخصیت کے ارتقا میں بہت اہم کردار ادا کیا۔ ان کی تخلیقات پر ان کی نفسیات کی گہری چھاپ ہے۔ جس کا ذکر کرنا بہت ضروری ہے اس لئے ان کا تبصرہ کرتے ہوئے اُن کی تخلیقات پر نفسیات کے اثرات کا جائزہ لیتے ہیں۔

عصمت کی تخلیقات میں اُن کی نفسیات کا عکس

عصمت چغتائی کو اپنی زندگی میں ابتداء سے لے کر آخری دم تک جتنے بھی مسائل اور محرومیوں کا سامنا کرنا پڑا ان سب حالات کے اثرات ان کے افسانوں میں بدرجہ اُتم موجود ہیں۔ گھر میں وہ بہن بھائیوں میں نویں نمبر پر تھیں عموماً دیکھا گیا ہے کہ اکثر اوقات جس گھر میں زیادہ بچے ہوں وہاں پر بچوں کی صحیح دیکھ بھال کرنا والدین کے لئے بڑا دشوار ہو جاتا ہے یہی عصمت کے ساتھ بھی ہوا۔ ماں بچوں کو پیدا کر کر کے تھک گئی تھیں اس لئے اُنہوں نے عصمت کو زیادہ توجہ نہیں دی اس حوالے سے عصمت چغتائی اپنی خود نوشت میں لکھتی ہیں:

''میں دسویں اولاد تھی۔ میرے پیدا ہوتے ہی بچوں میں ماں کی دلچسپی کم ہو گئی مجھے یا تو آیا دیکھتی یا میری باجی لیکن آیا بھی دو تین سال بعد چلی گئی۔۔۔۔۔ باجی مجھے سنبھالتی تھیں۔ میں سارا سارا دن ان کی ٹانگوں میں لپٹی اپنے آپ کو محفوظ سمجھتی رہی۔ اماں تو شاید مجھ سے نفرت کرتی تھیں۔''(٦)

ماں کی ممتا سے محرومیت کا احساس عصمت کو بڑی شدت سے اندر ہی اندر کھوکھلا کرتا رہا۔ جس کی وجہ سے وہ بے حد ضدی ہو گئی اور ایسا ہوتا بھی ہے جب کسی کو گھر میں ماں کا پیار نہ ملے تو وہ ساری دنیا سے لاپرواہ ہو جاتا ہے اور آخر کار وہ بغاوت پر اُتر آتا ہے عصمت کا لہجہ بھی کرخت ہو گیا وہ گھر میں لڑتی جھگڑتی اور اپنی ہر بات بزورِ شمشیر منوانا چاہتی تھی۔ افسانہ ''گیندا'' میں لکھتی ہیں:

''کون تھا جو مجھ سے ہمدردی کرتا؟ بھیا نے تو کبھی منہ نہ لگایا۔ اماں نے کبھی یہ لاڈ ہی نہ کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بلا کی ضدی ہو گئی۔ طبیعت میں جو اُلجھن پیدا ہوئی تو سب سے ہی بیر باندھ لیا۔''(٧)

گویا عصمت چغتائی ماں کی شفقت سے محروم رہ گئیں۔ زیادہ بچوں کے باعث انہیں والدہ وہ لاڈ پیار نہ دے سکی جو ہر بچے کا بنیادی حق ہوتا ہے اور جس محرومی کا احساس ایک حساس قلب و ذہن رکھنے والے بچے کے ذہن پر تمام عمر ایک ان مٹ نقش کی طرح لگ جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے اُن کے دل میں اپنی والدہ کے لئے محبت کی وہ شدت ماند پڑ جاتی ہے۔

اُنہیں یہ احساس بڑی شدت سے تھا کہ اُن کے بھائیوں کی بہ نسبت ان کو کمتر گردانا جاتا ہے۔ جب انہوں نے ہوش سنبھالا تو ان کی تین بہنوں کی شادیاں ہو چکی تھی اور وہ اپنے پانچ بھائیوں کی اکلوتی بہن تھیں۔ گھر میں کئے جانے والا ناروا سلوک اور احساس محرومی کے باعث ان کی طبیعت میں ضد اور چڑچڑا پن پیدا ہو گیا اس وجہ سے بھائی اُن کی اس عادت سے نالاں تھے۔ اور ہمیشہ بھائیوں کی طرف سے ان سے ذلت آمیز سلوک روا رکھا گیا جس کو وہ کبھی فراموش نہ کر سکی۔ بھائیوں کے ساتھ اپنی پرورش کا ذکر اپنی آپ بیتی میں یوں کرتی ہے:

''سچ پوچھئے تو اصل مجرم میرے بھائی ہی تھے جن کی محبت نے مجھے ان ہی کی طرح آزادی سے سوچنے پر مجبور کیا وہ شرم و حیا جو عام طور پر درمیانہ طبقہ کی لڑکیوں کی لازمی وصف سمجھی جاتی ہے پنپ نہ سکی۔''(٨)

عصمت کی ماں کا یہ رویہ صرف اُن کے لئے ہی تھا والدہ نے عصمت کی بجائے بیٹوں کو زیادہ توجہ دی اور یہی بات ان کے لاشعور میں گھر کر گئی چونکہ یہ رویہ ہمارے معاشرے کے عام رویوں میں سے ہے اسی لئے عصمت نے اپنے بچپن کے حالات رقم کرتے ہوئے ایک واقعہ کی طرف نشاندہی کی ہے جس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ اُن کے ضدی پن کی اصل وجہ یہی محرومی کا احساس ہے وہ لکھتی ہے:

"ہمارے گھر میں ایک سفید گھوڑی تھی۔ میرے سبھی بھائی اس پر باری باری سیر کرتے۔ سائیں انہیں گھما کر لاتا۔ میں للچائی نظروں سے انہیں دیکھتی اور گھوڑی پر چڑھنے کی ضد کرتی لیکن ماں کی اجازت نہ تھی۔ وہ کہتیں (لڑکیاں گھوڑا سواری نہیں کرتیں) گھوڑی پر چڑھی تو ٹانگیں توڑ دوں گی۔ لیکن جب میں اپنے کسی بھائی کو سفید گھوڑی پر اکڑ کر بیٹھے ہوئے دیکھتی تو مچل اُٹھتی۔"(۹)

بیٹی کو بیٹوں کی نسبت کم توجہ کے باعث محرومی کا احساس ایک فطری عمل ہے لیکن عصمت نے اس محرومی کو ارتفاع کے ساتھ جوڑ کر اپنی تخلیقات میں لاشعوری طور پر عورت اور مرد کی برابری کی بات کی ہے۔

"سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ احساس کمتری ہے یا مغالطہ۔ آخر انہیں عورت کی برابری سے کیوں ڈر لگتا ہے وہ بھی تو انسان ہوتی ہے اسے برابر بٹھاتے کیوں گھبراہٹ ہوتی ہے۔ کیا مرد ایک گھڑی کے لئے یہ نہیں بھول سکتا کہ برابری کے لازمی معنی کمتری کے نہیں ہیں۔"(۱۰)

اپنی اس محرومی کی وجہ سے انہوں نے خصوصاً نوجوان لڑکیوں کی حق کے لئے ہمیشہ بات کی۔ اُن کے افسانوں میں دیکھا گیا ہے کہ انہوں نے لڑکیوں کو باعثِ رحمت قرار دیا ہے اور اُن کے والدین کو جنتی کہا ہے یہاں یہ بات زیادہ واضح ہو جاتی ہے کہ اس جنگ میں کس حد تک معاشرے کی بد مزاجی پر قلم اُٹھاتی ہے جیسا کہ افسانہ "سونے کا انڈا" میں لکھتی ہے۔

"ارے اپنے رسول اللہ (ﷺ) کی بھی تو بیٹیاں ہی تھیں۔ جنتی ہوتا ہے بیٹیوں کا باپ۔"(۱۱)

حقیقی زندگی میں عصمت ہمارے معاشرے کی دوسری عورتوں سے اگر الگ بھی تھی پھر بھی تھوڑی بہت ان کے مزاج میں وہی روایتی نسوانیت دکھائی دیتی ہے جو ایک عام عورت کی مزاج میں شرم وحیاء کی صورت میں دکھائی دیتی ہے ہمارے اجتماعی لاشعور میں یہ بات ہمیشہ سے رہی ہے کہ لڑکی کے سامنے شادی کی بات کی جائے تو وہ شرمائے گی اور اگر ایسا نہ ہوا تو وہ شرمیلا پن دکھائے گی اُنہیں مجبوراً یہی گھبراہٹ دکھانی پڑتی ہے۔ شاید یہی عصمت نے بھی کیا مثال کے طور پر:

"ایک دن سکول سے لوٹ کر میں نے چہل پہل دیکھی تو شبہ سا ہوا اب کوئی اور بہن کنواری تو نہ تھی، پھر یہ ہنگامہ کیسا! سراغ لگانے سے پتہ چلا، یہ ہماری ہی شادی کی تیاریاں ہیں۔ تو میں گھبرا گئی۔"(۱۲)

ان کی تخلیقات میں اکثر جگہوں پر دیکھا گیا ہے کہ جہاں حقیقی زندگی میں اُنہیں سماجی روایات نے قید کرنے کی کوشش کی ہے وہاں عصمت نے اپنے افسانوں میں بغاوت کی بھاگ اپنے ہاتھ میں لے لی۔ چونکہ شادی کی خواہش ہر لڑکی کو ہوتی ہے ہر لڑکی چاہتی ہے کہ وہ دلہن بنے اور اپنی گھر کی ہو جائے۔ مذکورہ بالا پیراگراف کی ضد اُن کے افسانے گیندا میں ہمیں یہ رویہ ملتا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ عصمت بھی لاشعوری طور پر عام عورتوں جیسی ہی تھی۔ اُن کی خواہشات بھی اُس قسم کی تھیں مگر وہ اس کا اظہار حقیقی زندگی کے بجائے اپنی تخلیقات میں کرتی ہے۔

"یہ مانا کہ میں گیندا سے چھوٹی ہوں۔ مگر اتنی ننھی بھی نہیں کہ دلہن نہ بن سکوں مجھ سے کہو ساری عمر گھونگھٹ کاڑھے بیٹھی رہوں اور ذرا بھی جی نہ گھبرائے آخر میں بھی تو انسان ہوں۔"(۱۳)

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ افسانوں میں وہ جس قدر باغی تھی حقیقی زندگی میں اُتنی ہی محتاط تھی۔ جو کچھ اُن کے ذہن میں تھا معاشرے کے جن اصولوں نے اُسے دبا رکھا تھا اُن کے جذبات اُن کی تخلیقات میں سپرنگ کی طرح اُچھلتے دکھائی دے رہے ہیں اس کے برعکس عام زندگی میں بعض جگہوں پر اپنے افسانے پر بحث بھی نہ کر سکی منٹو لکھتے ہیں:

"جب افسانوں پر بات شروع ہوتی تو میں نے عصمت سے کہا" آپ کا افسانہ لحاف مجھے بہت پسند آیا۔ بیان میں الفاظ کو بقدر کفایت استعمال کرنا آپ کی نمایاں خصوصیت رہی ہے لیکن مجھے تعجب ہے کہ اس افسانے کے آخر میں آپ نے بیکار سا جملہ لکھ دیا کہ ایک انچ اُٹھے ہوئے لحاف میں میں نے کیا دیکھا۔ کوئی مجھے لاکھ روپیہ بھی دے تو میں کبھی نہیں بتاؤں گی۔"

عصمت نے کہا۔ ''کیا عیب ہے اس جملے میں ''؟

میں جواب میں کچھ کہنے ہی والا تھا کہ مجھے عصمت کے چہرے پر وہی سمٹا ہوا حجاب نظر آیا جو عام گھریلو لڑکیوں کے چہرے پر ناگفتنی شے کا نام سن کر نمودار ہوا کرتا ہے مجھے سخت ناامیدی ہوئی اس لئے کہ میں ''لحاف'' کے تمام جزئیات کے متعلق اس سے باتیں کرنا چاہتا تھا۔ جب عصمت چلی گئی تو میں نے دل میں کہا''یہ تو کم بخت بالکل عورت نکلی'' (۱۲)

عصمت عورت تھی اور ظاہر ہے عورت فطرتاً شرمیلی ہوتی ہے وہ جتنی بھی باغی ہو لیکن بعض موضوعات پر وہ بات کرنے سے ضرور کترائے گی۔ عصمت کی زندگی میں صرف اُن کی تخلیقات تھی جس میں اُنہوں نے کھل کر بات کی اور یہ ایک قسم کی بغاوت تھی اسی بغاوت کا خام مواد انہوں نے معاشرے کی قدغنوں سے حاصل کیا اور پھر اسے ارتفاع کے ساتھ جوڑ کر افسانوں میں یہی مضامین رقم کئے۔

مردوں کی نسبت عورتوں کو معاشرے میں بہت سی اُلجھنوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے جس سے اکثر خواتین احساسِ کمتری کا شکار ہو جاتی ہے مرد کی آزادہ روی اور عورتوں پر معاشرے کی قدغنوں نے عصمت کو بچپن ہی میں بہت متاثر کیا۔ خاص طور پر جنسی حوالے سے مرد عورتوں کی نسبت آزاد ہیں اُنہیں اس بارے میں کسی بھی مسئلے کا سامنا نہیں کرنا پڑتا۔ عصمت کو شاید مردوں کی اس خوبی سے جلن محسوس ہوتی رہی اس کا اظہار انہوں نے کئی جگہ پر برملا کیا ہے ملاحظہ ہو:

''مرد سدا کنوارا ہی رہتا ہے! سونے کے کٹورے کی طرح جس میں کوڑھی بھی پانی پی لے تو گندا نہیں ہوتا۔''(۱۴)

یہ ایک طرح کی احساسِ کمتری ہے جس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ خود بھی مردوں کو عورت سے برتر سمجھتی رہی۔ اکثر مقامات پر وہ احساسِ کمتری کی اس حد تک پہنچتی ہے کہ وہ مردوں پر طنز کرنا شروع کر دیتی ہے:

''ماں کی ممتا کا ساری دنیا ڈھول پیٹتی ہے۔ باپ کی باپتا کا رونا کوئی نہیں روتا۔ عورت کی عزت لُٹ سکتی ہے، مرد کی نہیں لٹتی، شاید مرد کی عزت ہی نہیں ہوتی جو لوٹی کھسوٹی جاسکے۔ عورت کے حرامی حلالی بچہ ہوتا ہے، مرد کے کچھ نہیں ہوتا۔''(۱۵)

اس سے آگے لکھتی ہے:

''عورت بیوہ ہو جاتی ہے تو اس کی چوڑیاں توڑ دیتے ہیں۔ مرد کی گھڑی یا عینک یا حقہ توڑنے کا کبھی کسی کو خیال نہ آیا۔ بیوہ لباس میں بھی تبدیلی کرنے پر مجبور ہوتی ہے۔ رنگا دوپٹہ پہنے یا ہاتھوں میں چوڑیاں ڈال لے تو لوگوں کے کلیجے پھٹ جاتے ہیں۔ مرد وہی سوٹ بوٹ، اچکن۔ انگر کھا ڈالے پھرتا ہے۔ کیسی بے رحمی ہے کہ دکھاوے کے لئے بھی سوگ نہیں مناتا۔''(۱۶)

مساوات کا مسئلہ آنے پر معاشرے کے افراد میں اپنی شناخت کھو جانے کا خطرہ بڑھ جاتا ہے۔ جب شاعر یا ادیب کو اپنے ارد گرد کے ماحول میں وہ توجہ نہ ملے جو وہ حق رکھتا ہے تو وہ اپنی تخلیقات میں اپنی شناخت برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اپنی شناخت برقرار رکھنے کے لئے وہ ہر وہ حربہ استعمال کرتا ہے جو وہ کر سکتا ہے۔ اسی لئے جدید دور کے افسانہ نگاروں کے ہاں دیکھا گیا ہے کہ وہ بیشتر جگہوں پر ''میں'' کا استعمال کرتا ہے ''میں'' کا یہ کردار پورے فن پارے میں بحیثیتِ کردار اپنی جگہ برقرار رکھتا ہے عصمت کی زندگی میں بھی اُن کے ساتھ جو سلوک کیا گیا اُنہوں نے اگر ایک طرف ڈٹ کر اس کا مقابلہ کیا تو دوسری طرف اُن کے لاشعور میں شناخت کھو جانے کی گھنٹی بھی بجتی رہی جس کے لئے اُنہوں نے افسانوں میں ''میں'' کا استعمال کیا۔ یہ مسئلہ اکثر گھرانوں میں اکلوتی اولاد کے ساتھ پیش آتا ہے۔ ایک امریکی نفسیات دان ڈاکٹر ارونگ ہیرسی نے اپنی تجربات اور شواہد کی بنا پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ پہلوٹی اولاد زیادہ تر ادیب ہوتی ہے۔ یہ نتیجہ برطانوی نفسیات دان سر فرانس گالٹن اور ہیولاک ایلس نے بھی اخذ کیا ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

"اپنے اپنے طور سے ان تینوں نے تقریباً ایک ہی نتیجہ اخذ کیا کہ پہلوٹی کی یا اکلوتی اولاد والدین کی منظور نظر ہونے کی بنا پر بعد میں آنے والے بھائی بہنوں پر فوقیت رکھتی ہے۔ بعض گھرانوں میں تو انہیں ناجائز طور سے بھی سر پر چڑھایا جاتا ہے۔ اس سے ان میں وہ "میں" پیدا ہو جاتی ہے جو ہر اس قلم کار یا فنکار کے لئے لازمی ہوتی ہے جو اپنی تخلیقات اعتماد سے دوسروں کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہے۔"(۱۷)

اگر دیکھا جائے تو عصمت اکلوتی اولاد نہیں تھی اُن کے بھائی اور بہنیں بھی تھیں لیکن اُن کے پیدا ہوتے ہی اُن کی بہنوں کی شادیاں ہو چکی تھی جس کی وجہ سے عصمت گھر میں اپنے بھائیوں کی اکلوتی ہو گئی تو دن بھر بھائیوں سے کھیلا کرتی رہی جس کی وجہ سے وہ تھوڑی سی ضدی بھی ہو گئی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر اُن کے افسانوں میں بھی "میں" جگہ جگہ پر دکھائی دیتا ہے ایسا لگتا ہے کہ انہوں نے خود کو اِن افسانوں کے ایک کردار کے طور پر پیش کیا۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

"اب میں سمجھی، اوہو! میری نظروں کے سامنے ساری گزشتہ باتین سینما کی تصویر کی طرح پھر گئیں اور میرا دل بیٹھنے لگا۔"(۱۸)

"ایک صاحب فرماتے ہیں "ایک دھوکے باز مرد سے ایک دھوکے باز عورت زیادہ خطرناک ہوتی ہے۔" جیسے کوئی یہ کہے کہ ایک کالے مرد سے کالی عورت زیادہ کالی ہوتی ہے۔ کس قدر شاندار بات کہی ہے کہ بس جھوم اُٹھنے کو جی چاہتا ہے، اور اگر میں خود عورت نہ ہوتی اور ان اقوال نے مجھے بوکھلا نہ دیا ہوتا تو کہنے والے کا منہ چوم لیتی۔"(۱۹)

عصمت چغتائی نے جس زمانے میں افسانہ نگاری شروع کی اس زمانے میں عام طور پر شریف گھرانوں سے متعلق لڑکیوں کا افسانے لکھنا یا شاعری کرنا عیب سمجھا جاتا تھا۔ خود عصمت چغتائی کا بھی کہنا ہے کہ اُن کے لکھنے کے خلاف پہلی آواز خود اُن کے گھر والوں کی تھی۔ عصمت نے جس ماحول کا عکس اپنے افسانوں میں کھینچا ہے وہ اُن کا اپنا حقیقی ماحول ہے اُن کے افسانوں میں محبتوں اور عداوتوں، معاشی بدحالی اور ناجائز بچوں کی فراوانی پائی جاتی ہے۔ عصمت سے پہلے تخیّل کی حکمرانی تھی اُن کے ساتھ ہی سچ کا دور شروع ہوا۔

اُن کے افسانوں میں جنس کے حوالے بہت زیادہ ہیں۔ یہ افسانے اُس دور کی حقائق بیان کرتی ہیں۔ جنسی موضوعات کے حوالے سے اُن کا افسانہ "لحاف" بہت مشہور ہوا جس میں اُن پر کیس بھی چلا۔ لحاف کا ذکر اُن کی آپ بیتی میں بھی کئی جگہوں پر ملتا ہے۔ وہ اکثر اوقات میں اپنے لحاف کے متعلق بات کرتی دکھائی دیتی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو لحاف عصمت کے ہاں ایک جنسی علامت ہے جس میں لیز بینزم کا حوالہ موجود ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ بچپن میں وہ زیادہ تر اپنے بھائیوں کے ساتھ رہی اس لئے مردوں کی عادات و اطوار اپنانا شروع کئے۔ یہ ایک فطری امر ہے کہ جب معاشرتی قدغنوں کی وجہ سے محبت کے جذبوں کی تکمیل نہ ہو سکے تو اس طرح کے نفسیاتی مسائل جنم لینا شروع ہو جاتے ہیں۔ بعینہٖ لیز بینزم کے حوالے نے بھی عصمت کے لاشعور میں جنم لیا اور جنس ان کے افسانے کا موضوع بن گیا۔ یہاں عورت کا عورت سے جنسی لذت حاصل کرنا شدید مزاحمت کا نتیجہ ہے کہ جب جنسی تسکین نہ ملے تو اپنے ہم جنس کے ساتھ بدفعلی کر کے لذت حاصل کرنا ایک قبیح نفسیاتی اُلجھن جنم لیتی ہے۔ عصمت عورتوں کی نفسیات سے خوب واقف تھی اس لئے انہوں نے اپنے ماحول کی پوری عکاسی کی جہاں دوسرے مسائل کے ساتھ ساتھ یہی مسئلہ بھی قابل غور ہے۔ "لحاف" کے بارے میں جب اُن سے پوچھا گیا تو انہوں نے جواب دیا:

"آیا آپ کی تحریروں میں تخیل ہے یا حقیقت؟"

"تخیل سے میں نے کبھی کام نہیں لیا۔ حقیقت ہی بیان کی ہے!"

"پھر لحاف کو حقیقت سمجھوں؟"

"ہاں، ہمارے محلے کا یہ سچا واقعہ ہے۔"(۲۰)

جنس کا حوالہ ان کے ہاں افسانہ تِل، پہلی لڑکی اور جوانی میں بھی ملتا ہے۔ تل میں انہوں نے علامات میں اپنی بات کی ہے۔ جہاں وہ تل کا ذکر کرتی ہے وہاں وہ نیلے بادلوں کا ذکر بھی کرتی ہے۔ اُن کے ہاں نیلے بادل جنسی علامات کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ شاید یہ اُن باتوں کا اثر ہے جو بچپن میں اُنہوں نے چارپائی

کے نیچے بیٹھ کر چپکے سے عورتوں کا دوسری عورتوں کے بارے میں کرتی ہوئی سنی تھیں یہ باتیں اُن کی ذہن میں گھر کر گئی اور اُن کے افسانوں کے موضوعات کی شکل اختیار کیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہو:

'میں پھر کھجانے لگی، ان کی پیٹھ... چکنی میز کی تختی جیسی پیٹھ... میں ہولے ہولے کھجاتی رہی۔ ان کا کام کر کے کیسی خوشی ہوتی تھی۔

"ذرا زور سے کھجاؤ...... بند کھول دو..." بیگم جان بولیں۔ "ادھر...... ذرا شانے سے نیچے...ہاں... واہ بھئی واہ......ہا...ہا..." وہ سرور میں ٹھنڈی ٹھنڈی سانسیں لے کر اطمینان ظاہر کرنے لگیں۔"(۲۱)

دوسری جگہ لکھتی ہے:

"اوں۔ بدمعاشی کی باتیں تو تم کرتے ہو کہ تل دیکھتے ہو۔ ایسی بری جگہ تو تل ہے۔" وہ آہستہ آہستہ تل ٹٹولنے لگی۔

"ذرا سی کاہے کو ہوں واہ۔ ذرا سی کہتے رہتے ہو۔ ذرا سی ہوتی تو۔"

"تو۔ تو؟۔ تو کیا؟"

"رتنا کہتا ہے جس کی چھاتی پر تل ہوتا ہے وہ۔ وہ۔ ؟"

"رتنا؟ یہ رتنا کو کیسے معلوم کہ تیرے کہاں کہاں تل ہے۔"

"میں نے دکھایا تھا۔" وہ تل کو آہستہ آہستہ سہلانے لگی۔"(۲۲)

افسانوں میں جنسی حوالے سے اگرچہ بعض نقادوں نے عصمت پر فحش نگاری کا الزام بھی لگایا لیکن ایسے نقاد بھی ہیں جنھوں نے انہیں اس جرأت مندانہ اقدام پر سراہا بھی ہے۔ عصمت نے عورتوں کے مسائل پر خوب بحث کی ہے۔ اُن کے تمام افسانے عورتوں کی نفسیاتی اُلجھنوں سے بھرے پڑے ہیں۔ جس کا حل بھی انہوں نے بتایا ہے اور خود اپنی ذات کو ان افسانوں میں شامل کر کے خود کو ان کرداروں کے قریب تر کر دیا ہے اور اپنے آپ کو ایک کردار کے طور پر پیش کر کے عورتوں کے مسائل پر ہمدردانہ نگاہ ڈالی ہے۔

عصمت نے اپنی زندگی میں ہر موڑ پر پابندی کی زنجیریں توڑنے کی کوشش کی ہے وہ فطرتاً باغی تھی اُن کے ذہن میں زندگی کی باریکیوں کو جاننے کی خواہش تھی وہ حقائق جسے معاشرے نے بہت سے پردوں سے چھپا کر رکھے تھے۔ اِن پردوں کو ختم کرنے کے لئے اُنہوں نے بغاوت کی پہلی سیڑھی افسانہ نگاری کا آغاز کرتے ہوئے پار کی اور پھر ہوتے ہوتے جنسی موضوعات تک رسائی حاصل کی۔

عصمت نے جنس کو ایک حقیقت کے طور پر لیا۔ بچپن میں ہی اُنہوں نے مطالعہ کے دوران بعض جنسی موضوعات پڑھے جس سے اُنہیں ایک دھچکا محسوس ہوا۔ اور اُسی دھچکے کے بل بوتے پر اُن کے ذہن پر اس حقیقت کو سمجھنے کا بھوت سوار ہو گیا۔ "کاغذی ہے پیرہن" میں ایم اسلم کے ساتھ جنس کے موضوع پر بات کرتے ہوئے انہوں نے بہشتی زیور کا ذکر کیا ہے۔ جس میں انہوں نے جنسی موضوعات پڑھے تھے ان کا کہنا ہے کہ اُس وقت اُنہیں یہ باتیں گندی لگی۔ لیکن بی اے کرنے کے بعد پڑھا تو اُسے لگا کہ یہ تو سوچنے اور سمجھنے کی باتیں ہیں۔ بچپن ہی سے اُنہیں حقائق کی تلاش ہے، جنس ایک ایسی حقیقت ہے جس سے کسی کو بھی مفر نہیں۔ اس لئے اسے اگر گندگی کے بجائے ایک حقیقت سمجھ لیا جائے تو بہت سی الجھنوں سے چھٹکارا مل جائے گا۔ اگر اسے زندگی کی ایک حقیقت نہ سمجھا جائے تو یہ جنسی طور پر بلکہ نفسیاتی طور پر کئی اُلجھنوں کا باعث بنتا ہے بلکہ کسی حد تک ذہنی ابنار ملٹی اور پھر کئی صورتوں میں جنسی کج روی کا باعث بھی بنتا ہے۔

جنسی مسائل کی طرف عصمت چغتائی نے نفسیاتی تجزیے کے ذریعے ہماری توجہ دلائی تاکہ عورت جو ازل سے جنسی استحصال کے شکنجہ میں جکڑی ہوئی ہے اسے آزاد کرا سکیں۔ انہوں نے عورت کے مسائل کو عورت بن کر لکھا جن کو پڑھنے کے بعد اصل کا گمان ہوتا ہے۔ عصمت کے پاس موضوعات کی کمی نہیں ہے دنیا جتنے رنگوں کی ہے اور جتنی رنگوں میں دکھائی دیتی ہے عصمت ہر رنگ کو پکڑ کر اپنے افسانوں میں شامل کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اُن کی زندگی میں جو واقعات پیش آئے، جن باتوں سے وہ متاثر رہی، جن محرومی کا اسے احساس ہوا اور جس نارسائی سے اُسے دکھ ملا، شاید اُس نے عام زندگی میں اس کا اظہار کبھی نہ کیا

ہو لیکن اس کے لئے انہوں نے اپنی تخلیقات کو چنا اور اُس محرومی، احساسِ کمتری، نارسائی، تلخ تجربوں حتیٰ کہ زندگی کے ہر انداز کو اُنہوں نے جس نظر سے بھی دیکھا اسی نظر سے اس رنگ کو اپنی تخلیقات میں سمویا۔ اور اپنی پوری نفسیاتی دباؤ کو اپنی تحریر میں ضم کرنے کی بھرپور کوشش کی۔ بلاشبہ عصمت کی تخلیقات میں ہمیں اُن کی پوری زندگی ملتی ہے۔

حسین گل، ایم فل اسکالر شعبہ اُردو جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ عصمت چغتائی۔ زندگی، عصمت چغتائی کی آپ بیتی، مشمولہ عصمت چغتائی کے شاہکار افسانے، بک کارنر شوروم ۲۰۱۱ء، ص ۳۲۔۳۳
۲۔ فرزانہ کوکب، عصمت چغتائی۔ شخصیت اور فن، تحقیقی و تنقیدی مقالہ برائے پی ایچ۔ڈی ۲۰۰۵ء، ص ۴
۳۔ عصمت چغتائی۔ زندگی، عصمت چغتائی کی آپ بیتی، مشمولہ عصمت چغتائی کے شاہکار افسانے، بک کارنر شوروم ۲۰۱۱ء، ص ۴۱
۴۔ فرزانہ کوکب، عصمت چغتائی۔ شخصیت اور فن، تحقیقی و تنقیدی مقالہ برائے پی ایچ۔ڈی ۲۰۰۵ء، ص ۶
۵۔ فرزانہ کوکب، عصمت چغتائی۔ شخصیت اور فن، تحقیقی و تنقیدی مقالہ برائے پی ایچ۔ڈی ۲۰۰۵ء، ص ۱۵
۶۔ عصمت چغتائی، گیندا، مشمولہ، عصمت چغتائی کے شاہکار افسانے، بک کارنر شوروم ۲۰۱۱ء، ص ۵۱
۷۔ عصمت چغتائی، کاغذی ہے پیرہن، ص ۲۸۳
۸۔ عصمت چغتائی۔ زندگی، عصمت چغتائی کی آپ بیتی، مشمولہ عصمت چغتائی کے شاہکار افسانے، بک کارنر شوروم ۲۰۱۱ء، ص ۳۰
۹۔ عصمت چغتائی، سونے کا انڈا، مشمولہ، عصمت چغتائی کے شاہکار افسانے، بک کارنر شوروم ۲۰۱۱ء، ص ۳۱۳
۱۰۔ عصمت چغتائی۔ زندگی، عصمت چغتائی کی آپ بیتی، مشمولہ عصمت چغتائی کے شاہکار افسانے، بک کارنر شوروم ۲۰۱۱ء، ص ۳۶
۱۱۔ عصمت چغتائی، گیندا، مشمولہ، عصمت چغتائی کے شاہکار افسانے، بک کارنر شوروم ۲۰۱۱ء، ص ۴۵
۱۲۔ منٹو، عصمت چغتائی، مشمولہ گنجے فرشتے، مکتبہ شعر و ادب لاہور، س۔ن ص ۱۳۱
۱۳۔ عصمت چغتائی، عصمت چغتائی کے شاہکار افسانے، بک کارنر شوروم ۲۰۱۱ء، ص ۲۱۳
۱۴۔ ایضاً ص ۸۳ ۱۵۔ ایضاً ص ۸۳
۱۶۔ ڈاکٹر سلیم اختر، ادب۔۔۔ تخلیقی محرکات اور تخلیقی عمل مشمولہ ادب اور لاشعور سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۰۸ء، ص ۲۷
۱۷۔ عصمت چغتائی، گیندا، مشمولہ، عصمت چغتائی کے شاہکار افسانے، بک کارنر شوروم ۲۰۱۱ء، ص ۵۲
۱۸۔ عصمت چغتائی، آدھی عورت۔۔۔ آدھا خواب، مشمولہ، عصمت چغتائی کے شاہکار افسانے، بک کارنر شوروم ۲۰۱۱ء، ص ۸۲
۱۹۔ شمع افروز زیدی، عصمت چغتائی سے انٹرویو مشمولہ کاغذی ہے پیرہن، ص ۸
۲۰۔ عصمت چغتائی، لحاف، مشمولہ، عصمت چغتائی کے شاہکار افسانے، بک کارنر شوروم ۲۰۱۱ء، ص ۶۲
۲۱۔ عصمت چغتائی، تِل، مشمولہ، عصمت چغتائی کے شاہکار افسانے، بک کارنر شوروم ۲۰۱۱ء، ص ۱۵۶

کتبِ حدیث و سیرت کی روشنی میں شاہنامہ اسلام میں غزوہ بدر کے بیان کا تحقیقی جائزہ

احمد سعید راشد

ناصر الدین

ABSTRACT

Islamic poetry had its own importance in Urdu literature of the Subcontinent. The poets have also written on different topics of Islamic thought and history. This poetry has developed a love for Islam in the hearts of the people of this area. Shahnama e Islam by Abul Asar Hafeez Jalandhary is a significant book in Islamic pottery of Pakistan. In this book Hafeez has tried to explain the Ghazwat in a motivational way. A research is required to analyze his sources and methodology. This article comprises of a research study of description of Ghazwah e Badr in Shahnama e Islam in the light of Hadith and Seerah books.

اسلامی اشعار کی روایت اردو ادب کا عظیم سرمایہ ہے۔ برصغیر کے اسلامی شعراء کی فہرست بہت طویل ہے۔ ان شعراء نے اسلامی موضوعات پر قلم اٹھایا اور اپنے خاص طرزِ تحریر سے لوگوں کے دلوں میں اسلام کی محبت پیدا کرنے کی سعی و جدوجہد کی۔ ان شعراء میں مولانا الطاف حسین حالیؒ (م۔۱۹۱۴ء)، اکبر الہٰ آبادیؒ (م۔۱۹۲۱ء)، علامہ محمد اقبالؒ (م۔۱۹۳۸ء)، ماہر القادریؒ (م۔۱۹۷۸ء)، حفیظ جالندھریؒ (م۔۱۹۸۲ء) اور نعیم صدیقیؒ (م۔۲۰۰۲ء)، کے نام خاص اہمیت کے حامل ہیں۔

شاہنامہ اسلام حفیظ جالندھریؒ کی ایک عظیم تصنیف ہے جس میں انہوں نے منظوم سیرت نگاری کا اسلوب اپنایا ہے۔ انہوں نے نبی اکرم ﷺ کے بعض غزوات کا بہت محققانہ انداز میں بیان کیا ہے۔ موصوف نے غزوات کے بیان میں قرآنِ مجید، کتبِ احادیث، سیرت اور تاریخ کو خاص طور پر مد نظر رکھا ہے اور جگہ جگہ حواشی میں اہم حوالہ جات بھی دیے ہیں۔ یہ اسلوب ان کی علمی بصیرت کا واضح ثبوت ہے۔ علامہ اقبالؒ، حفیظ جالندھریؒ کو شاہنامہ اسلام کی وجہ سے بہت عزت کی نگاہ سے دیکھتے اور شاہنامہ سنا کرتے۔ حفیظؒ کہتے ہیں۔

"مجھے بلایا اور مجھ سے شاہنامہ کے مختلف حصے سنے خصوصاً وہ حصے جن میں حضورِ اکرم ﷺ کا ذکرِ جمیل تھا۔"(۱)

سیرت النبی ﷺ کے بیان میں محدثین اور مورخین کے اسالیب میں فرق رہا ہے۔ یہ فرق در حقیقت اس وجہ سے ہے کہ مورخین کی نسبت محدثین کے ہاں قبولِ روایت کے اصول بہت سخت ہیں۔ مورخین بعض اوقات ان روایات کو قبول کر لیتے ہیں جو محدثین کے ہاں قابلِ قبول نہیں ہوتیں۔ بہر حال ہر فن کی اپنی مسلمہ اہمیت ہے۔ مقالہ ہذا میں شاہنامہ اسلام میں بیان کردہ غزوہ بدر کے چند مباحث کا کتبِ حدیث و سیرت کی روشنی میں تحقیقی جائزہ لیا جائے گا۔

نبی اکرم ﷺ نے غزوہ بدر کے لیے روانگی سے پہلے مہاجرین و انصار سے مشاورت فرمائی۔ حدیثِ مبارکہ میں حضرت عبد اللہ بن مسعودؓ نے مہاجرین میں سے حضرت مقداد بن اسودؓ کے الفاظ بیان کیے ہیں۔ –

"لا نقول کما قال قوم موسیٰ: اذھب انت و ربک فقاتلا ولکنا نقاتل عن یمینک و عن شمالک و بین یدیک و خلفک فرایت النبی ﷺ اشرق وجھہ و سرہ۔ یعنی قولہ"(۲)

"ہم ایسے نہیں کہیں گے جیسے موسیٰؑ کی قوم نے کہا تھا کہ تم اور تمہارا رب جا کر ان سے جنگ کرو، بلکہ ہم آپ ﷺ کے دائیں، بائیں، آگے اور پیچھے جمع ہو کر لڑیں گے۔ تو میں نے دیکھا کہ یہ بات سن کر نبی ﷺ کا چہرہ چمکنے لگا اور آپ ﷺ کو خوشی ہوئی" اس واقعہ کو حفیظ ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں۔

اٹھے مقداد اٹھ کر عرض "کی اے سرورِ عالمؐ

نہیں ہیں قومِ موسیٰ کی طرح کہہ دینے والے ہم
کہا تھا اس نے "اے موسیٰ ہمیں آرام کرنے دے
جہاں کی نعمتیں ملی ہیں ان سے پیٹ بھرنے دے
خدا کو ساتھ لے لے اور باطل سے لڑائی کر
ہمارے واسطے خود جا کے قسمت آزمائی کر
ہمیں ساتھ کیوں لے جاتا ہے قسمت کے اجڑنے کو خدا اور اس کا موسیٰ ہی بہت کافی ہیں لڑنے کو
معاذ اللہ مثیلِ امتِ موسیٰ نہیں ہیں ہم
جہاں میں پیروانِ دینِ ختم المرسلیں ہیں ہم
ہمارا فخر یہ ہے ہم غلامانِ محمدؐ ہی
ہمیں باطل کا ڈر کیا زیرِ دامانِ محمدؐ ہیں
مسلماں کو ڈرا سکتے ہیں کب یہ نیزہ و خنجر لڑیں گے سامنے ہو کر عقب پر دائیں بائیں پر
بزرگانِ مہاجر نے دکھائی جب توانائی

رسول اللہ نے سن کر دعائے خیر فرمائی

(۳)

اس کے بعد رسول اللہ ﷺ نے پھر مشاورت فرمائی تو انصار میں سے حضرت سعد بن عبادہؓ کھڑے ہوئے اور انصار کی طرف سے وفاداری کا یقین دلایا۔ حدیثِ مبارکہ میں ہے۔

"فقام سعد بن عبادہ فقال: ایانا ترید یا رسول اللہ ﷺ ؟ والذی نفسی بیدہ لو امرتنا ان نخیضھا البحر لاخضناھا ولو امرتنا ان نضرب اکبادھا الی برک الغماد لفعلنا" (۴)

"سعد بن عبادہ کھڑے ہوئے اور عرض کیا: اے اللہ کے رسول ﷺ کیا آپ ہم (انصار) سے مشورہ چاہتے ہیں؟ قسم ہے اس ذات کی جس کے ہاتھ میں میری جان ہے اگر آپ ﷺ ہمیں حکم دیں کہ ہم (اپنے گھوڑے) سمندر میں ڈال دیں تو ہم انہیں ڈال دیں گے اور اگر آپ ہمیں حکم دیں کہ ہم ان کو برک الغماد تک لے چلیں تو ایسا ہی کریں گے"

حدیث کے مطابق یہ الفاظ سعد بن عبادہؓ کے ہیں۔ البتہ اس واقعہ کو ابنِ سعدؒ نے بھی بیان کیا ہے جہاں حضرت سعد بن عبادہؓ اور حضرت سعد بن معاذؓ دونوں کے اسماء موجود ہیں۔

"استشار رسول اللہ ﷺ یومئذ الناس فقال سعد بن عبادہ او سعد بن معاذ (۵)

"اس (بدر) کے روز رسول اللہ ﷺ نے لوگوں سے مشورہ طلب فرمایا۔ سعد بن عبادہؓ یا سعد بن معاذؓ نے عرض کی یا رسول اللہ ﷺ آپ جب چاہیں چلیں اور جہاں چاہیں قیام فرمائیں جس سے چاہے جنگ کیجئے جس سے چاہے صلح کیجئے قسم ہے اس ذات کی جس نے آپ کو حق کے ساتھ مبعوث کیا اگر آپ اپنی سواری پر یمن کے علاقہ برک الغماد تک پہنچ جائیں تو ہم اس طرح آپ کی پیروی کریں گے کہ کوئی شخص پیچھے نہیں رہے گا"

علامہ واقدیؒ نے اس واقعے کو زیادہ تفصیل سے بیان کیا ہے اور ان الفاظ کو حضرت سعد بن معاذؓ کی طرف منسوب کیا ہے۔

"فقال سعد بن معاذ: انا اجب عن الانصار۔۔۔۔" (۶)

"حضرت سعد بن معاذؓ کھڑے ہوئے اور عرض کیا: میں انصار کی طرف سے عرض کرتا ہوں...... ہم آپ ﷺ پر ایمان لا چکے ہیں اور اس بات کی گواہی دے چکے ہیں کہ آپ ﷺ جو بھی لائے ہیں وہ حق ہے۔ اور ہم آپ کو سننے اور اطاعت کرنے کے عہد دے چکے ہیں۔ اے اللہ کے نبی ﷺ آپ کا جو بھی ارادہ ہے اس کے لیے پیش قدمی فرمائیں۔ اس ذات کی قسم جس نے آپ کو حق کے ساتھ مبعوث فرمایا اگر آپ سمندر میں داخل ہوں تو ہم بھی آپ کے ساتھ داخل ہوں گے۔ کوئی آدمی پیچھے نہ رہے گا اور آپ جس سے چاہے صلح کریں اور جس سے چاہیں قطع تعلقی کریں اور ہمارے اموال میں سے جو چاہیں لے لیں۔ آپ ﷺ ہمارے مال میں سے جو لے لیں گے وہ چھوڑے ہوئے مال سے زیادہ اچھا لگے گا....... امید ہے کہ اللہ آپ کو ہمارے ذریعے سے آنکھوں کی ٹھنڈک پہنچائے گا" حفیظؒ نے اس واقعہ کو اپنے مخصوص انداز میں بیان کیا ہے اور ان الفاظ کو حضرت سعد بن معاذؓ ہی کے حوالہ سے بیان کیا ہے۔

صفِ انصار کی جانب اٹھیں آنکھیں نبوت کی
تو سعد ابنِ معاذؓ اٹھے دکھائی شان جرات کی
ادب سے عرض کی "انصار ہیں ہم یا رسول اللہ
غلام سیّدِ ابرار ہیں ہم یا رسول اللہ
خدا نے ہم غریبوں پر عجب احسان فرمایا
کہ ختم المرسلیں اس شہر میں تشریف لایا
جہاں میں اس سے بڑھ کر کوئی عزت مل نہیں سکتی
کسی کو بھی ابد تک اب یہ دولت مل نہیں سکتی
خدائے پاک کے فرمان پر ایمان لائے ہم
رسول اللہ پر قرآن پر ایمان لائے ہم
ہمارا مرنا جینا آپ کے احکام پر ہو گا
کسی میدان میں ہو خاتمہ اسلام پر ہو گا
اگر ارشاد ہو بحر فنا میں کود جائیں ہم
ہلاکت خیز گردابِ بلا میں کود جائیں ہم
نبیؐ کا حکم ہو تو پھاند جائیں ہم سمندر میں

جہان کو محو کر دیں ہم نعرہ اللہ اکبر میں
(۷)

غزوہ بدر کی رات تمام اصحابؓ سو گئے اور رسول اللہ ﷺ اللہ کی بارگاہ میں دعا کرتے رہے۔ حدیث میں سیدنا علیؓ سے مروی ہے۔

"لقد رایتنا لیلۃ بدر، ومامنا انسان الا نائم الا رسول اللہ ﷺ کان یصلی الی شجرۃ ویدعو حتیٰ اصبح۔۔۔" (۸)

"ہم نے بدر کی رات دیکھا کہ ہم میں سے ہر ایک سو جاتا تھا سوائے نبی اکرم ﷺ کے جو ایک درخت کے نیچے نماز پڑھتے رہے اور صبح تک مصروفِ دعا رہے۔۔۔"

حفیظؒ اس واقعہ کو یوں بیان کرتے ہیں۔

سلا کر پہلووں میں سب کو بدر کی وادی
نہ تھا بیدار کوئی ہاں مگر اسلام کا ہادی
یہی سر تھا کہ سجدہ ریز تھا در گاہِ باری میں
یہی روشن جبیں مصروف تھی طاعت گزاری میں
یہ پر انوار آنکھیں اشک کی لڑیاں پروتی تھیں
خدا کے سامنے خلقِ خدا کے غم میں روتی تھیں
اسی پر منحصر تھی گلشن ہستی کی شادابی
یہ قلب مطمئن تھا اور دنیا بھر کی بیتابی
پڑے تھے اک طرف افرادِ امت راحت میں

محمدؐ کی زباں وقفِ دعا تھی فکرِ امت میں
(۹)

حدیث مبارکہ میں ہے کہ نبی کریم ﷺ نے صحاب بدر کے لیے یہ دعا فرمائی۔

"اللھم انھم حفاۃ فاحملھم اللھم انھم عراۃ فاکسھم اللھم انھم جیاع فاشبعھم "(۱۰)

"اے اللہ یہ لوگ پیدل ہیں ان کو سوار بنادے، اے اللہ یہ بے کپڑا ہیں ان کو لباس پہنادے، اے اللہ یہ بھوکے ہیں ان کو سیر کر دے"

الفاظ کے معمولی اختلاف و اضافہ کے ساتھ یہی دعا طبقات ابن سعدؒ میں بھی مذکور ہے۔

"اے اللہ یہ لوگ پیدل ہیں ان کو سوار بنادے، یہ بے کپڑا ہیں ان کو لباس پہنا دے، یہ بھوکے ہیں ان کو سیر کر دے، یہ نادار ہیں ان کو اپنے فضل سے غنی کر دے۔"(۱۱)

حفیظ نے حاشیہ میں جو دعا نقل کی ہے اس میں "وعراۃ" کے بعد "فالبسھم۔" لکھا ہے۔ اگرچہ "فاکسھم" اور "فالبسھم" کے معنی ایک جیسے ہی ہیں مگر راقم الحروف کو اس دعا میں "فالبسھم" کا لفظ کتبِ حدیث وسیرت میں نہیں ملا۔ اس پر مزید تحقیق کی ضرورت ہے۔ اس کے بعد "جیاع" کو "جیاء" لکھا گیا ہے۔(۱۲) جو کہ کتابت کی غلطی محسوس ہوتی ہے۔ یہاں اصلاح کی ضرورت ہے۔

حفیظ اس دعا کو یوں بیان کرتے ہیں۔

یہ چند افراد ہیں، تیرے نبی کے ساتھ آئے ہیں
نہیں ہے کچھ بھی ان کے پاس خالی ہاتھ آئے ہیں
الٰہی رزق کی تنگی ہے ان کو رزق وافر دے
نہیں ہے مال ان کے پاس تو ان کو غنی کر دے
لباس ان کا ہے بوسیدہ عطا کر دے لباس ان کو
الٰہی اور دے دے مہلتِ شکر و پاس ان کو
پیادہ ہیں سواری کے لیے راہوار دے ان کو

دفاعِ دشمنان کے واسطے ہتھیار دے ان کو
ضعیف وناتواں ہیں اے خدا ان کو قوی کر دے

اِلٰہی ان پہ آساں دینِ حق کی پیروی کر دے
(۱۳)

روزِ بدر اللہ کے رسول ﷺ نے مجاہدین کے حق میں دعا فرمائی۔ حفیظ نے حاشیہ میں دعا کے یہ الفاظ لکھ کر بخاری و مسلم کا حوالہ دیا ہے۔
"اللھم انی انشد ک عھد ک ووعد ک اللھم ان تھلک ھذہ العصابۃ من اھل الاسلام لا تعبد فی الارض "(۱۴)

حفیظ کے بیان کر دہ یہ الفاظ ایک ہی روایت میں نہ بخاری میں ہیں اور نہ ہی مسلم میں۔ ان سے ملتے جلتے الفاظ البدایہ والنہایہ ودیگر کتبِ تاریخ میں ملتے ہیں۔ در حقیقت صحیح بخاری میں دعا کے یہ الفاظ مروی ہیں۔
"اللھم انی انشد ک عھد ک ووعد ک اللھم ان شئت لم تعبد "(۱۵)

صحیح مسلم میں یہ الفاظ ہیں۔
"اللھم انجز لی ماوعد تنی اللھم آت ماوعد تنی اللھم ان تھلک ھذہ العصابۃ من اھل الاسلام لا تعبد فی الارض" (۱۶)

اے اللہ تو نے جو مجھ سے وعدہ کیا ہے اسے میرے لیے پورا فرما۔ اے اللہ جو تو نے مجھ سے وعدہ کیا وہ مجھے عطا فرما۔ اگر اہل اسلام کا یہ گروہ ہلاک ہو گیا تو پھر زمین پر تیری عبادت نہیں ہو گی"

معلوم ہو تا ہے کہ صحیح بخاری سے دعا کے پہلے اور صحیح مسلم سے آخری الفاظ یک جا کر دیے گئے ہیں۔ ان کو صحیح انداز میں الگ الگ لکھنا چاہیے۔ اس دعا کو حفیظ یوں بیان کرتے ہیں۔

الٰہی یہ تیرے بندے ہیں تیری راہ میں حاضر
ہوئے ہیں سر بکف ہو کر تیری راہ میں حاضر
تیرے پیغام کی آیات ہیں جن کی زبانوں پر
مدارِ قسمتِ توحید ہے ان چند جانوں پر
اگر اغیار نے جہاں سے ان کو محو کر ڈالا!

قیامت تک نہیں پھر کوئی تجھ کو پوجنے والا
(۱۷)

حدیثِ مبارکہ میں غزوہ بدر میں ابو جہل کے قتل کے واقعہ کو حضرت ابو ایوب انصاریؓ بیان کرتے ہیں:
"بدر کے روز میں صف میں کھڑا تھا۔ مڑ کر دیکھا تو دائیں بائیں دو کم سن لڑکے کھڑے ہیں۔ میں ان کے بارے کوئی فیصلہ نہ کر پایا تھا کہ اتنے میں ایک نے مجھ سے چپکے سے پوچھا تا کہ اس کا ساتھی سننے نہ پائے، چچا! ذرا مجھے ابو جہل تو دکھا دو تا کہ میں دیکھوں کہ وہ شخص کون ہے؟ میں نے کہا! بھتیجے تم ابو جہل کا کیا کرو گے جو ان نے کہا! میں نے خدا سے عہد کیا ہے کہ جب ابو جہل کو دیکھوں گا تو اسے قتل کروں گا یا خود مر جاوں گا۔ پھر دوسرے نے بھی اپنے ساتھی سے چھپا کر وہی بات

پوچھی۔ انہوں (ابو ایوبؓ) نے فرمایا کہ اب تو مجھے ان دونوں کے درمیان کھڑے ہو کر خوشی ہوئی۔ آخر میں نے ان کو اشارے سے ابو جہل کی پہچان کرادی۔ یہ سنتے ہی دونوں عقاب کی طرح جھپٹے اور مار مار کر اس کا کام تمام کر دیا۔ یہ دونوں عفراء کے بیٹے تھے۔"(۱۸)

اس واقعہ کی منظر کشی حفیظ نے ان الفاظ میں کی ہے۔

اچانک اپنے دائیں بائیں میں نے اک نظر ڈالی
کہ تائید دو بازو سے فزوں ہو ہمت عالی
مقام اپنا مگر دو کمسنوں کے درمیاں پایا

ادھر اک نوجواں پایا ادھر اک نوجواں پایا
(۱۹)

ابھی میں اپنی حالت پر نہ کچھ تھا سوچنے پایا
کہ اک جانب سے لڑکا دوڑ کر میری طرف آیا
نہایت رازداری سے نشاں بوجہل کا پوچھا
شباہت اور حلیہ اور موجودہ پتا پوچھا
جواب اس کے سوالوں کا میرے لب تک نہ پہنچا تھا
کہ اس کا دوسرا ساتھی مثالِ برق آ پہنچا
وہی پہلا سوال اس نے بھی پوچھا رازداری سے

ادائے ضبط تھی دست و گریباں بے قراری سے
(۲۰)

یہ استفسار بن کر میں نے پوچھا فرطِ حیرت سے
بھتیجو کام کیا ہے تم کو اس بدخواہِ ملت سے
پتہ اس دشمن دیں کا بتا دیتا ہوں میں تم کو

کہو تو اس کی صورت ہی دکھا دیتا ہوں میں تم کو
(۲۱)

یہ سن کر بول اٹھے وہ دونوں لڑکے بے قراری سے
بتا دیں اب ہمیں کیا کام ہے بے دین ناری سے
قسم کھائی ہے ہم دونوں نے اس کو قتل کرنے کی

کہ اس سے بڑھ کے ہو سکتی نہیں اب عمر بھرنے کی

(۲۲)

قسم کھائی ہے مر جائیں گے یا ماریں گے ناری کو

سنا ہے گالیاں دیتا ہے وہ محبوبِ باری کو

خدا حافظ کہا اور کھینچ لیں دونوں نے شمشیریں

بڑھے یکبار گی کہتے ہوئے پر جوش تکبیریں

(۲۳)

ہٹا وہ دیکھ کر ان کو یہ پھر اس کے قریں پہنچے

جہاں بو جہل پہنچا دونوں لڑکے بھی وہیں پہنچے

(۲۴)

ہوئے خائف نہ دھمکی اور نمائش سے نڈر لڑکے

جھپٹ کر جا پڑے یہ شیر لڑکے، بے جگر لڑکے

زمیں دھنستی تھی جس بدبخت کی ادنیٰ سی ٹھوکر پر

پڑا تھا خون میں لتھڑا ہوا مٹی کی چادر پر

(۲۵)

غزوہ بدر کے اختتام پر مقتولانِ قریش کی چوبیس لاشوں کو ایک گندے کنویں میں پھینکا گیا۔ پھر آپ ﷺ نے اس کنویں کی منڈیر پر کھڑے ہو کر ان کو مخاطب کیا اور فرمایا۔

"ھل وجدتم ماوعدکم اللہ حقا فانی وجدت ماوعدنی اللہ حقا، قال عمر یارسول اللہ، اتکلم قوماقد جیفوا قال ماانتم باسمع لما اقول منھم ولکن لایستطیعون ان یجیبوا"(۲۶)

"کیا تم نے اللہ کا تمہارے ساتھ کیا ہوا وعدہ سچا پایا؟ میں نے اللہ کا اپنے ساتھ وعدہ سچا پایا۔ حضرت عمرؓ نے عرض کیا اے اللہ کے رسول ﷺ آپ جن سے مخاطب ہیں وہ مردہ ہیں۔ آپ ﷺ نے فرمایا میں ان کو جو کہہ رہا ہوں تم ان سے زیادہ نہیں سن سکتے لیکن یہ جواب دینے کی استطاعت نہیں رکھتے"

حفیظ جالندھریؒ بھی انہی الفاظ کا حوالہ دیتے ہوئے اس وقعہ کو یوں بیان کیا ہے۔

سرِ مقتل ہوئی گنتی جو مقتولانِ دشمن کی

بہتر سرنگوں لاشیں تھیں سردارانِ دشمن کی

ہوا ارشاد ان کی پردہ پوشی بھی ضروری ہے

کھلے میدان میں لاشے چھوڑ جانا بے شعوری ہے

صحابہ پر اگرچہ انتہائی ضعف طاری تھا

مگر ارشاد پیغمبر انہیں ارشادِ باری تھا
پڑی تھیں جابجا میدان گیر ودار میں لاشیں
اٹھائیں اور سلائیں اک کشادہ غار میں لاشیں
مخاطب کر کے ہر مقتول کو حضرت نے فرمایا کہ ہم سے حق نے جو وعدہ کیا تھا ہم نے حق پایا
کہو اے عتبہ، اے ابو جہل، اے شوکت کے متوالو
جو تم پر عہد تھا اللہ کا اس پر نظر ڈالو
بتاو غار والو، آج تو تم کو یقیں آیا

وعیدِ حق کا ایفا تم نے پایا یا نہیں پایا
(۲۷)
خطاب اس طرح مقتولوں سے جب حضرت نے فرمایا
صحابہؓ کے دلوں میں اک تحیر سا امڈ آیا
کہا جن کو حضور آواز دیتے ہیں وہ مردہ ہیں
بھلا اب کس کی سنتے ہیں اجل کے زخم خوردہ ہیں
ہوا ارشاد زندوں سے زیادہ سن رہے ہیں یہ

برائی کے برے انجام پر سر دھن رہے ہیں یہ
(۲۸)

شاہنامہ کے اندازِ بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ حفیظ جالندھری نے بیانِ غزوات میں بہت محنت سے کام لیا ہے۔ اردو شاعری میں اس کی مثالیں کم یاب ہیں۔

حاصلِ کلام:

گزشتہ اوراق میں شاہنامہ اسلام میں غزوہ بدر کے چند واقعات کے بیان کو باریک بینی سے کتبِ احادیث و سیرت کے تناظر میں دیکھا گیا ہے۔ مجموعی طور پر حفیظ کا اسلوبِ بیاں شاندار ہے۔ وہ اقعات کو انتہائی خوش اسلوبی سے جذباتی انداز میں بیان کرتے ہیں۔ البتہ کچھ جگہوں پر درستگی کی ضرورت جن کا بیان مقالہ میں کر دیا گیا ہے۔ مجموعی لحاظ سے حفیظ نے کتبِ احادیث وسیرت دونوں سے استفادہ کیا ہے۔ شاہنامہ کے مزید مباحث پر بھی تحقیق کی جا سکتی ہے۔

احمد سعید راشد، لیکچرر، شعبہ علوم اسلامیہ، گورنمنٹ پوسٹ گر ایجو ایٹ کالج آف سائنس، فیصل آباد
ناصر الدین، لیکچرر، شعبہ علومِ اسلامیہ، ایبٹ آباد یونیورسٹی آف سائنس اینڈ ٹیکنالوجی، ایبٹ آباد

حوالہ جات

۱۔ محمد منور، پروفیسر، میزان اقبال، اقبال اکادمی، پاکستان، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۱۷۶

۲۔ بخاری، الجامع الصحیح، کتاب المغازی، باب قول اللہ تعالیٰ، حدیث:۳۷۳۶

۳۔ حفیظ جالندھری، ابوالاثر، شاہنامہ اسلام (مکمل)، الحمد پبلیشرز، لاہور، ۲۰۰۶، ج ا، ص ۱۷۳

۴۔ مسلم، الجامع الصحیح، کتاب الجہاد والسیر، باب غزوہ بدر، حدیث:۴۶۲۱

۵۔ ابنِ سعد، محمد بن منیع، الطبقات الکبریٰ، دار صادر، بیروت، ۱۹۶۹ء، ج ۲ ص ۲۲

۶۔ واقدی، محمد بن عمر، کتاب المغازی، دار العلمی، بیروت، ۱۹۸۹ء، ج ا، ص ۲۸

۷۔ حفیظ جالندھری، ابوالاثر، شاہنامہ اسلام، ج ا، ص ۱۷۴

۸۔ ابن حنبل، احمد بن محمد، امام، مسند احمد، حدیث:۱۱۶۱

۹۔ حفیظ جالندھری، ابوالاثر، شاہنامہ اسلام، ج ۲، ص ۲۱۶

۱۰۔ ابو داود، سنن ابو داود،، کتاب، باب فی نفل السریہ تخرج من العسکر، حدیث:۲۷۴۹

۱۱۔ ابنِ سعد، الطبقات الکبریٰ، ج ۲، ص ۲۰

۱۲۔ حفیظ جالندھری، ابوالاثر، شاہنامہ اسلام، ج ۲، ص ۲۳۰

۱۳۔ ایضاً

۱۴۔ حفیظ جالندھری، ابوالاثر، شاہنامہ اسلام، ج ۲، ص ۲۳۳

۱۵۔ بخاری، کتاب الجہاد والسیر، باب ما قیل فی درع النبی ﷺ والقمیص فی الحرب، حدیث:۲۹۱۵

۱۶۔ مسلم، کتاب الجہاد والسیر، باب الامداد بالملائکہ فی غزوہ بدر۔۔۔،، حدیث:۴۵۸۸

۱۷۔ حفیظ جالندھری، ابوالاثر، شاہنامہ اسلام، ج ۲، ص ۵۴

۱۸۔ بخاری، کتاب المغازی، باب من شہد بدرا، حدیث:۳۹۸۸

۱۹۔ حفیظ جالندھری، ابوالاثر، شاہنامہ اسلام، ج ۲، ص ۱۵۵

۲۰۔ ایضاً ۲۱۔ ایضاً

۲۲۔ ایضاً، ص ۲۵۶ ۲۳۔ ایضاً

۲۴۔ ایضاً، ص ۲۵۷

۲۵۔ ایضاً، ص ۲۵۸

۲۶۔ مسند احمد، حدیث:۱۸۲

۲۷۔ حفیظ جالندھری، ابوالاثر، شاہنامہ اسلام، ج ۲، ص ۲۷۲

۲۸۔ ایضاً، ص ۲۷۳

ABSTRACT

Ghani Khan (1914-1996 A D) is one the most celebrated poets of Pushto literature. He strings beautiful words into poetry which are not only loaded with lofty thoughts and ideas but also pregnant with meanings. With his matchless and unique style, he introduces a completely new culture of writing and establishes a new school of thought after Khushal Khan Khattak era. This research paper highlights the life experiences and intellectual caliber of Ghani Khan, mostly visible in his art. This attempt is made for the readers of Urdu .language to get informed about the unique poetry of Ghani Khan who is also known as "Mad Philosopher

پشتو ادب کی تاریخ عظیم شاعروں سے بھری پڑی ہے۔ اُن میں زیادہ تر شعرا کی عظمت پختون جمالیاتی حِس اور صوفیانہ خیالات کی وجہ سے قائم ودائم ہے۔ گلشنِ پشتو میں انواع واقسام کے پھولوں کی بہار ہے۔ اگرچہ پشتو شاعری کا کل سفر چودہ پندرہ سو سال پر محیط ہے اور اس سے پہلے کے ادوار تاریکی میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ معلوم شعرا کے قافلۂ رنگ وبو میں سب سے پہلا نام امیر کروڑ 756ء کا ہے، جن کی شاعری کے چند ہی نمونے ہاتھ لگے ہیں۔ ان کے بعد آنے والوں میں موضوعات اور فن کے حوالے سے جتنے بڑے بڑے نام سامنے آتے ہیں، اُن کی تعداد بے شمار ہے مگر در حقیقت پشتو شعری ادب کی عالیشان عمارت کے چار بنیادی اور دیوہیکل ستون بابائے پشتو حضرت خوشحال خان خٹک، شاعر انسانیت حضرت عبدالرحمان مومند المعروف رحمان بابا، امیر المتغزلین حضرت امیر حمزہ شنواری اور لیونے فلسفی (مجذوب فلسفی) عبدالغنی خان کو سمجھا جاسکتا ہے۔

خوشحال خان خٹک کو اولیّت کا درجہ حاصل ہے۔ انہوں نے سترہویں (17) صدی عیسوی میں جو خیالات پیش کیے وہ فنکاری کی اپنی مثال آپ ہیں۔ ان کی عظمت مسّلم ہے۔

رحمان بابا کے کلام کی شیرینی اور سادگی تین صدیاں گزرنے کے باوجود تازہ ہے۔ خواص کو بالخصوص اور عوام کو بالعموم ان کا کلام ازبر ہے۔ ہر عالم وعامی ان کے اشعار کی تاثیر سے دامن نہیں بچا سکتا۔ رحمان بابا جتنی شہرت نہ کسی کی دیکھی نہ سنی۔

پشتو ادب کا تیسرا ستون بیسویں صدی میں جنم لینے والے جہد مسلسل سے عبارت حمزہ شنواری ہیں۔ انہوں نے قدامت اور جدت کے درمیان پُل کا کام کیا ہے۔ اس لئے اُن کو متقدّمین کا مقتدی اور متاخرین کا امام مانا گیا۔ پختون معاشرے کی اقدار وروایات اور تاریخ وثقافت کو خلوص اور اُستکاری کے ساتھ غزل میں ایسے سمو لیا کہ نئی نئی اصطلاحات، تشبیہات اور استعارات نے جنم لیا۔

پشتو ادب کا چوتھا ستون غنی خان کے نام سے موسوم ہے۔ غنی خان نے فنی اور فکری دونوں لحاظ سے نہایت ہی جدّت اور ندرت کا مظاہرہ کیا۔ انہوں نے روایت سے ہٹ کر فلسفہء تصوف پیش کیا اور اپنی شاعری میں ہر اُس موضوع کو جگہ دی جس کی ضرورت محسوس ہوئی۔ اُستاد بینوا کے نام ایک خط میں غنی خان خود لکھتے ہیں:

ترجمہ: "میرا خیال ہے کہ زندگی میں شاعر کا مقصد اور ہدف مبلّغ اور مولوی سے یکسر مختلف اور الگ ہے۔ اور یہ اس لئے کہ اساسی اور بنیادی طور پر انسان ایک حیوان ناطق ہے۔ وہ خوراک، جنسی تسکین اور استراحت کی ضرورت رکھتا ہے اور کسی چیز کی نہیں۔ یہ ہم شعرا کا فرضِ خاص ہے کہ انسان کی توجہ اُس کی زندگی اور ہستی کے اعلیٰ وارفع مقاصد کی طرف مبذول کرائیں۔ جہاں یہ ممکن ہے اپنے تکامل کا انعکاس دیکھیں۔ اپنی ابدی محبوبہ کے حسن وجمال کا نظارہ کرسکیں۔ میرا خیال ہے کہ شاعر فکر وخیال اور قول وعمل کے ڈگر پہ حسن وجمال کی پرستش کرے اور انسان کو اس پر مجبور کرے کہ وہ اپنی خواہشات کے پراگندہ ماحول سے نکل کر اپنا منہ اپنے باغِ عدن کی جانب پھیر دے۔ یہ کام پند ونصیحت سے نہیں ہوتا۔ مجھے وہ لوگ بُرے لگتے ہیں جو مجھے نصیحت کرتے ہیں۔ اگر ہم دل کی گہرائیوں سے حسن

وجمال کی قدر دانی کیلئے تیار ہو جائیں جہاں تک زندگی میں عذاب اور مصیبت، درد اور غم کا تعلق ہے، تو میرے خیال میں ہم کو حسن وجمال کی تخلیق کیلئے اُس کی قیمت ادا کرنا لازمی ہے۔ ہر فنکار یہ ہوشربا قیمت ادا کرتا ہے، اور اُن میں چند خوش قسمت ملتے ہیں جو حسن، فتح اور دلربائی کے چند بوند پا سکتے ہیں۔ آرٹ میں حسن، دلکشی اور دلربائی جنم لینے کیلئے زندگی کے درد و غم کو گلے لگانا پڑتا ہے۔"(۱)

غنی خان کے مندرجہ بالا تحریر سے ان کی شاعری کی عظمت کا پورا پورا ادراک ملتا ہے۔ ان کی شاعری کا کمال اور جمال و جلال سب اس خط کے مضمون میں پوشیدہ ہے۔

مرحوم ماسٹر عبدالکریم لکھتے ہیں:

ترجمہ: "غنی خان کی شاعری کے تین ادوار ہیں۔ پہلا دور لڑکپن کی شاعری کا ہے۔ دوسرا دور امریکہ اور یورپ کا طواف کرنے کے بعد کا ہے، جس میں فہم وفراست میں اضافہ ہوا۔ ان کا تخیل پرواز کرنے لگا۔ یہاں پر غنی خیال کے گھوڑے پر سوار ہے۔ مگر لگام قابو میں ہے۔ ایک صدا ہے سوز ساز سے بھری ہوئی، ایک سرور ہے غزالی اور مدہوش آنکھوں کا۔ اس دور میں غنی خان کا اپنا مسلک بھی ہے۔ کہتے ہیں کہ غالب اور ٹیگور کسی راستے پر جا رہے ہیں۔ غنی کو سامنے سے آتے ہوئے دیکھا تو دونوں نے ایک دوسرے کی جانب معنی خیز انداز سے دیکھا۔"(۲)

یہ غنی کے تصور کا تیسرا دور ہے جب خیام کی مستی کو غالب کی بیباکی اور ٹیگور کی رنگینی بخشی۔

مرحوم اُستاد گل باچا الفت غنی خان کی شاعری کو یوں سراہتے ہیں:

ترجمہ: "غنی کے اشعار میں جو چیز مجھے سب سے زیادہ پسند ہے وہ فکر و خیال کی آزادی اور تقلید سے سرکشی ہے۔ اُن کے رندانہ مقام تک کسی کی رسائی نہیں ہو سکتی اور وہ جو کچھ وہ اپنی عظیم سرشاری کے عالم (برکت سے) میں کہتے ہیں۔ دوسروں کے بس کا روگ نہیں۔"(۳)

غنی خان بذات خود آرٹ کا ایک مدرسہ ہے۔ انہوں نے اپنے گلشنِ ہنر کے پودوں کی شاخ تراشی نہیں کی۔ اُن کا خیال تھا کہ پختون باغ میں گلاب کے پودے کو اپنی فطری ارتقاء کیلئے چھوڑ دینا چاہیے۔

محترم صادق اللہ خان لکھتے ہیں:

ترجمہ:" غنی خان کی شاعری کی مثال ہوا کی ہے، جس کو نہ روکا جا سکتا ہے نہ پکڑا جا سکتا ہے اور نہ تولا جا سکتا ہے۔ خیال رہے کہ غنی کی شاعری کو اپنے ترازو میں تولنے کی کوشش مت کرو۔ اس لیے کہ ہمارے ترازو نا تو اس کی وسعت کا احاطہ کر سکتے ہیں اور نا اس کی وزن برداشت کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔"(۴)

محترمہ سلمیٰ شاہین نے غنی خان کی شاعری کو قوسِ قزح کے رنگوں سے تشبیہ دی ہے جو ہر شخص کے لیے اپنے انداز سے دعوت نظارہ دیتے ہیں۔

غنی خان نے اپنی من موہنی شاعری کے ذریعے پشتو ادب کی دنیا میں نہ صرف انقلاب برپا کیا بلکہ فکر و فن کے لحاظ سے نئی حیات بخش کر نئی روایات کی داغ بیل ڈالی۔ فلسفے کے نہایت ثقیل اور خشک مضامین کو نہایت ہی آساں، رواں، دلچسپ اور عامیانہ پیرائے میں بیان کیا۔ عوامی زبان میں حیات و ممات کے مسائل کو فلسفیانہ اور عالمانہ انداز میں حل کرنے کا جادو صرف غنی خان کے پاس ہے۔ ایک اعلیٰ پائے کا صوفی ہونے کے ساتھ ساتھ قوم پرستی اور انسان دوستی کے جذبات کو اپنے کلام کا موضوع بنایا۔

حالات زندگی:

غنی خان نے 82 سال کی عمر پائی۔ وہ 1914ء سے لے کر 15 مارچ 1996 تک حیات رہے۔ پختونوں کے سیاسی دیوتا، عدم تشدد کے فلسفے کے داعی اور مشہورِ زمانہ تحریک خدائی خدمت گار کے بانی فخر افغان خان عبدالغفار خان المعروف باچا خان کے بڑے صاحبزادے تھے۔ ان کی پیدائش چارسدہ کے مشہور اور تاریخی گاؤں اتمانزئی میں ہوئی۔ ابتدائی تعلیم پشاور کے نیشنل ہائی سکول سے حاصل کی اور پھر خدائی خدمت گار تحریک کے قائم کردہ مدرسے آزاد ہائی سکول اُتمانزئی سے میٹرک کا امتحان پاس کرنے کے بعد جامع ملّیہ دلی کا رُخ کیا۔

بچپن میں غنی خان بے حد ذہین تھے۔ ایک بار ممتاز عالم حسین احمد مدنی اُتمانزئی تشریف لائے تو غنی خان نے عربی زبان میں 20 منٹ دورانیہ کا خطبہ استقبالیہ پیش کیا۔ مدنی صاحب نے اُن کو گلے لگایا اور ماتھے پر بوسہ دے کر باچاخان سے دریافت کیا کہ یہ عربی بچہ کون ہے؟۔ بابانے ہنس کر جواب دیا یہ میرا بڑا بیٹا ہے۔

ایک ملاقات میں غنی خان سے سنا گیا کہ قرآن پاک کے پندرہ پارے انہیں حفظ تھے جبکہ ان کے چھوٹے بھائی عبدالولی خان حافظِ قرآن تھے۔

1928ء میں ہندوستان کو خیر باد کہا اور انگلستان کا رخ کیا۔ وہاں فنِ مصوّری کی مہارت حاصل کی مگر اپنی خوبصورتی اور مردانہ وجاہت ان کیلئے وبالِ جان بن گئی اور مجبوراًوالد کے حکم پر 1931ء میں کیمیکل انجنیئرنگ کی تعلیم حاصل کرنے امریکہ پہنچے مگر والد فرنگی سامراج کے خلاف نبرد آزما ہونے کی وجہ سے قید وبند اور جائیداد کی ضبطی کا شکار ہو گئے تو تعلیمی اخراجات بر وقت نہ پہنچنے کی وجہ سے دوبارہ ہندوستان کا رخ کیا۔ 1932ء میں ایک بار پھر برطانیہ پہنچے مگر محروم لوٹنا پڑا۔ والدِ محترم کی خواہش تھی کہ غنی خان "جامعہ الازہر" سے فارغ التحصیل ہو لیکن غنی خان یورپ کے زیر اثر تھے۔ والد نے یہی اثر ختم کرنے اور سادگی کی تعلیم دینے کی غرض سے ان کو جواہر لعل نہرو کے پاس آلہ آباد بھیج دیا۔ 1935ء میں نہرو صاحب کی گرفتاری کی وجہ سے غنی خان نے گولہ یوپی کے شوگر ملز میں سپُروائزر کی حیثیت سے ملازمت اختیار کی اور چیف کیمسٹ کے عہدے تک ترقی پائی۔ 1940ء میں تخت بھائی شوگر ملز میں ٹیکنیکل فیکٹری مینیجر کے عہدے پر کام کیا۔ مگر والد کی سیاسی سرگرمیوں کی وجہ سے 1943ء میں ملازمت کو خیر باد کہا۔

آپ 1944ء کے عام انتخابات میں ہندوستان کے مرکزی اسمبلی کے ممبر منتخب ہوئے اور قیامِ پاکستان سے کچھ عرصہ قبل فرنگی حکومت سے آزادی حاصل کرنے کے لیے ایک تنظیم "زلمے پختون" (نوجوان پختون) قائم کیا۔

1947ء سے لے کر 1954ء تک نظر بند رہے۔ یہی سات سال ان کی شاعری کے لیے بہت نیک فال ثابت ہوئے۔ دپنجری چغار (شکستِ قفس) پانوس (فانوس) اور دغنی پلوشے (غنی کی شعاعیں) ان کے مجموعہ ہائے اشعار ہیں جو بعد میں افغانستان حکومت کی جانب سے کلّیات کی شکل میں شائع ہوئے۔

خدائی خدمت گار تحریک کی جانب سے شائع ہونے والے رسالے "پختون" میں ابتداء سے ان کی نظمیں اور نثر پارے "دلیونی گڈے وڈے" (دیوانے کی خرافات) کے عنوان سے شائع ہوتے رہے۔ اس کے علاوہ غنی خان کی ایک انگریزی کتاب "The Pathans" بھی ہے جو پختونوں کی تاریخ وتہذیب اور ثقافت ونفسیات پر مبنی ایک اعلیٰ پائے کی تحریر ہے، جس کو اب تک بے حد پذیرائی ملی ہے۔ اُردو میں "خان صاحب" بھی اُن کا قابلِ قدر فن پارہ ہے۔ کچھ عرصہ قبل فرنٹیئر پوسٹ گروپ نے ان کی شاعری کی کلیات کو "دغنی لٹون" (غنی کی تلاش) کے نام سے اور دیگر کتب کی دوبارہ اشاعت کا کارنامہ سرانجام دے کر ان کے کام کو محفوظ کر لیا۔

غنی خان نہ صرف پشتو کے بے بدل شاعر ہیں بلکہ ایک صاحبِ طرز نثر نگار، مصوّر، نقّاش اور سنگتراش بھی ہیں۔ ان کی تخلیقات میں انفرادیت اور جدیدیت کا پہلو نمایاں ہے۔ ہندوستان میں رابندر ناتھ ٹیگور کی بین الاقوامی یونیورسٹی شانتی نکیتن میں قیام کے دوران انہوں نے مذاقاً کچھ دوستوں کے کیری کیچر شبیہیں اور کارٹونز بنالئے تو ٹیگور صاحب نے دیکھ کر اس فطری مصوّر کے کام کی بہت داد دی۔ یونیورسٹی میں اس حوالے سے بھی غنی خان خاصے مقبول رہے۔ بعد میں اُن کے فن پاروں کی کئی بار نمائش بھی ہوئی اور آرٹ میں اُن کے جداگانہ اور منفرد طرز کو ملکی اور غیر ملکی فنکاروں نے بہت سراہا۔

ان کی ادبی تخلیقات کا جائزہ لینے سے پہلے اُن کی شخصیت کے کچھ اور پہلو آشکار کرنا مناسب سمجھتا ہوں۔ شاید ان واقعات کی اتنی ادبی وقعت نہ ہو مگر ان کی شخصیت کو سمجھنے میں بہت آسانی ہو سکتی ہے۔

"ایک دن گداگر غنی خان کی خدمت میں اپنی بے بسی اور ناتوانی کی فریاد لے کر حاضر ہوا اور مالی مدد کی درخواست کی۔ غنی خان نے حسبِ استطاعت مدد کی تو فقیر نے عرض کیا کہ اس سے قبل میں آپ کے بھائی ولی خان کے پاس گیا تھا مگر انہوں نے کچھ نہیں دیا۔ غنی خان نے ہنس کر کہا۔ وہ ولی ہے اور ولی، اللہ سے مانگتا ہے اور میں غنی ہوں۔ لوگ غنی سے مانگتے ہیں۔"(٦)

ایک اور واقعہ ملاحظہ ہو:

"ایک دفعہ تبلیغی جماعت کے کچھ لوگ غنی خان کو دعوت دینے ان کے حجرے پہنچ گئے اور خان کو نصیحت کرنے لگے کہ اللہ کی راہ میں نکلو یہ بہترین راستہ ہے اور لغویات میں اپنا وقت ضائع کرنا دانائی نہیں ہے۔ غنی خان نے اپنے ملازم سے اشارتاً کہا کہ ان سب کو شراب پیش کرو۔ جب شراب لائی گئی تو غنی خان نے امیر صاحب کو پینے کے لئے کہا۔ امیر صاحب نادم ہوئے اور کہا خان صاحب ہم تو آپ کو لغویات سے منع کرنے کی غرض سے آئے ہیں یہ کیا غضب کر رہے ہیں۔ ہمیں شراب کی پیشکش کرنے لگے ہیں۔ غنی خان نے پستول تان کر امیر صاحب سے کہا کہ اُٹھالو جام۔ امیر صاحب نے سراسیمگی کے عالم میں جام اُٹھالیا مگر جب پیالہ منہ کے قریب لے جارہا تھا تو غنی خان نے کہا۔ مت پیو۔ امیر صاحب کی خوشی اور حیرت کو دیکھ کر غنی خان گویا ہوئے کہ پہلے اللہ تعالیٰ کے دین کے لئے قربان ہونا سیکھ لو، پھر دوسروں کو نصیحت کرتے پھرو۔ پستول سے ڈرتے ہو اللہ سے نہیں۔ امیر صاحب شرمندہ ہو کر فوراً چلتے بنے۔"(۷)

غنی کی اخلاقی جرات اور عدم تشدد پر مبنی یہ واقعہ لاجواب ہے ملاحظہ ہو:

"غنی خان کے اکلوتے بیٹے فریدون خان کی ایک دن اپنے مزارع کے ساتھ ان بن ہو گئی۔ تُو تُو میں میں کے بعد بات ہاتھا پائی تک پہنچی۔ کسان کے بیلچے کی وار سے معذور ہو کر کئی سال کے بعد فریدون خان دم توڑ گئے۔ غنی خان نے باوجود قوت کے قاتل کو معاف کر دیا۔"(۸)

ایک ملاقات میں غنی خان نے فرمایا کہ مولوی کا اللہ قہّار اور جبّار ہے اور میرا اللہ رحیم و کریم ہے۔ جس ذات سے تم ڈرتے ہو اُس سے محبت کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

غنی خان کی شخصیت اور شاعری کے کئی رخ ہیں۔ صوفی اور فلسفی، طنز نگار اور مزاح نگار، قوم پرست اور حسن پرست، فکر وشعور کا پرچارک، بیباکی وجرآت کا علمبردار، بے خودی اور کیف وسرور کا نمونہ۔۔۔۔ ان کی آفاقیت اور عالمگیریت کے کئی شوخ وشنگ روپ ان کو عالمی ادب میں نمایاں مقام دینے کے لیے کافی ہیں۔

غنی خان واقعی غنی ہیں۔ پشتو شاعری کی فنی روایات کو پسِ پشت ڈال کر ایک نئی اور تروتازہ راہ تلاشی ڈھونڈنا اور اس کی خوب خراش تراش کر کے شاہراہ بنالی۔ ان سے قبل پشتو شاعری کی بنیادیں غزل میں تھیں مگر انہوں نے عوامی شاعری کے رنگ اور مغربی شاعری کے روپ سے نظم کو ایک نیا اور مجذوب رنگ دے کر اپنے آپ کو امر کر دیا۔ جس کے اثر سے عوام وخواص بیک وقت ان کی طرف متوجہ ہوئے۔ ان سے پہلے تصوف اور جمالیات کے کئی پرت مبہم اور ثقیل تھے۔ انہوں نے ثقالت اور ابہام کو عوامی لہجے اور منطق کے ذریعے نہایت ہی پرُتاثیر عام فہم اور دلآویز بنالیا۔ پہلے شعر سے لیکر مرتے دم تک اس معیار کو نہ صرف قائم ودائم رکھا بلکہ نکھارتے رہنے کا سلسلہ بھی جاری وساری رکھا اور بڑے شاعر کی یہی سب سے بڑی نشانی ہے کہ اُس کے کلام کو کبھی زوال نہیں ہوتا۔

پہلا شعر:

دتهمت نه په جهان کې څوک خلاص نه دي

چې اسمان وي کله کله وي وريځ (۸)

ترجمہ: تہمت سے دنیا میں کوئی بشر خالی نہیں۔ کوئی بلندی میں اگر آسمان بھی ہو جائے تو کبھی کبھی ابر آلود ہونا لازم ہے۔

جانوروں اور پرندوں سے بھی شاعرانہ زبان میں بڑے مزے مزے کی باتیں کی ہیں۔ ان کی مست دیوانگی میں شاعرانہ ہوشیاری اور بیداری پنہاں ہے۔ وہ ادھر اُدھر کی باتوں میں بھی مقصد کی باتیں کر جاتے ہیں۔ اسی لئے ان کو مجذوب فلسفی کہا گیا ہے۔ فرنگی سامراج کے خلاف نہ صرف قلم سے جنگ لڑی بلکہ بہ نفس نفیس پختون زلمے نامی تنظیم کے سالار بھی رہے۔ اپنے عظیم والد باچاخان کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے فرنگی سامراج کا ڈٹ کر مقابلہ کیا اور کسی بھی موڑ

پر ہمت نہ ہاری۔ حتیٰ کہ قید و بند سخت کی صعوبتیں بھی برداشت کیں۔ کئی جیلوں میں قید تنہائی کا فائدہ اُٹھاتے ہوئے اپنی شاعری کے خزانے میں بیش بہا موتیوں کا اضافہ کیا۔ ایک جگہ اپنے تاثرات یوں بیان فرماتے ہیں:

ترجمہ: "حیدر آباد (سندھ) کے جیل میں میرے ٹکڑے ٹکڑے مستقبل کے علاوہ اور بھی بہت کچھ تھا۔ کمرے کے دروازے کے پاس چیونٹیوں کا "بل" تھا۔ کبھی کبھی ہمارے احاطے کے درخت پر فاختہ بیٹھا کرتی تھی۔ کبھی آدھی رات کے وقت تیتر کی آواز سنائی دیتی تھی۔ کبھی کالا کوّا شور اور مکر سے بھرپور جمہوری وزیر اعظیم کی طرح دیوار پر براجمان نظر آتا۔ نلکے کے پاس شام کے وقت مینڈک بھی نظر آتا۔ دیوار کے اُس پار سے اونٹ کی بھلبھلاہٹ سنائی دیتی۔ اُن دنوں میں بھوک پیاس اور تنہائی کا شکار تھا تو میں ان سب سے باتیں کیا کرتا تھا۔ چیونٹیوں کے آگے تیل میں پکّا ہوا ساگ ڈال دیتا تھا۔ فاختاؤں کو اپنی باجرے کی روٹی کی چُوری بنا کے ڈال دیتا۔ میں نے اُن کی مجلس میں چند اشعار لکھے ہیں۔ اگر میں ان کی طبیعت کو نہ سمجھ سکا تو معذرت خواہ ہوں۔ میں انسان ہوں مینڈک یا چیونٹی کی جلد نہیں پہن سکتا۔" (۹)

جانوروں اور پرندوں کے بارے میں لکھی گئی نظمیں طنز و مزاح کی شاہکار نظمیں ہیں، جن میں انسان کو سیکھنے اور متاثر ہونے کیلئے بہت سارا مواد ملتا ہے۔ علامت نگاری کے یہ نادر نمونے ملاحظہ ہوں:

۱۔ اوُ (اونٹ) نظم کا یہ ٹکڑا:

ڈیر زیات بی نورہ ہکاری ستا پہ پوزہ کہی مھار
دی دومرہ اوچت سر کہی دپستۍ نیستۍ زُنار
اے اوبہ غتیہ اوبہ تہ ئی وڑو کے د میای نہ
لس چندہ کہ زُمرے شی ویرہ یای دلرگی نی (۱۰)

ترجمہ: تیری ناک کی نکیل نہایت ہی بُری لگ رہی ہے۔ اتنا اونچا سر اور یہ پستی و نیستی کا زُنّار۔ اے دیو قامت اونٹ تو چیونٹی سے بھی چھوٹا ہے۔ ہزار ہا شیر بن جاؤ مگر ڈنڈے سے تمہیں ڈر لگتا ہے۔

جانوروں سے تخاطب میں ہمیں انسانی کرداروں کی تفصیلات بتا رہے ہیں۔

۲۔ مرغ نظم میں اندازِ بیان دیکھئے:

پر توگ دی یارہ نشتہ
او شملہ نیغہ دخان
شل ہځئ دی ساتلی
خو سحر وائی اذان
پہ جنگ کہی بھادر
او مستانہ لکہ چنگیز
پہ مٹنہ کہی بی شرمہ
بی پروا لکہ انگریز
وربوز دی د قاضی دے
طبیعت دی دہتلر

اواز دی پخنو دے

او انداز د منسٹر

انجام دی تنخے دے

اے مجنونہ د ڈیران

ٹوورځ به وروستو بانگ

و کڑی ڈوډی به و کڑی خان

ترجمہ: شلوار نہیں ہے اور پگڑی جیسے خان، بیس بیویاں رکھی تو نے مگر دیتے ہو اذان سحر، جنگ میں بہادر و مستانہ جیسے ہو چنگیز، محبت میں تُو بے شرم بے پرواجیسے انگریز، منہ قاضی کی طرح طبعیت ہٹلر جیسی، آواز لاف زن جیسی، انداز منسٹر کا، تیرا انجام تو توآ ہے، اے گندگی کے ڈھیر کے مجنوں، ایک دن خان کا کھانا ہو گا اور تیری آخری اذان۔

ایک اور نظم مرہ (چوہا) کا یہ حصہ ملاحظہ ہو:

او سی پہ کندو کہی ٹارہ غل ئی پلار دی غل و

مور دی غلچکتوہ ستا نیکۀ د بدو مل و

قوم دی حرام خور دے قبیلہ دی حرام خورہ دہ

مړ شوی پہ غوړو پسی لکہ دی تورہ سپورہ دہ

ستا وړو کی خیټی دی ھمہ جھان مړہ نۀ کړہ

ستا کاسړہ تندہ د عمر و نو غلا سړہ نۀ کړہ (۱۲)

ترجمہ: تو غلے کی کٹیا میں رہتا ہے تو بھی چور ہے تیرا باپ بھی چور تھا، تیری ماں بھی لٹیری تھی اور تیرے آباواجداد بھی، تیری قوم حرام خور ہے تیرا قبلہ حرام خور ہے، روغن کے پیچھے مر رہے ہو اسی لئے تو تمہاری دم سوکھ گئی ہے، تیرے چھوٹے سے پیٹ کو دنیا بھر کی خوراک نہیں بھر سکی، تیری کمنی پیاس کو تمام عمر کی چوری نہیں بجھا سکی۔

مچ (مکھی)

دھر چا کرہ میلمہ ئی نا بللے بی عزتہ

نۀ پۀ شړپ باندی جاروتی نۀ پۀ سوک او نۀ پۀ لتہ

کۀ پنځوس خپلوان دی مړ ۀ شٹ تۀ د خپلہ خو ٹھ نۀ اوړی

وے دا سر د خیټی زار شہ شړپ شٹ زڑہ خیٹتہ واوڑی (۱۳)

ترجمہ: بے حیا! ہر ایک کے دستر خوان پر تو بن بلایا مہمان ہے۔ لات مکّے اور طمانچے سے تو نہیں ٹلتی اگر تیرے پچاس ہم جنس تیرے سامنے دم توڑ جائیں تب بھی تُو اپنی عادت نہیں چھوڑتی اور تُو محض شکم پُری کیلئے اپنا سر قربان کر دیتی ہے۔

کمترہ / کوترہ (کبوتر) نظم کا یہ حصہ:

اے د مٹی لیونۀ

بی گناہ او بی ازارہ

د محراب د پاسه تاخ کښې
کوکته اخلې له د لداره
خوش قسمته بې خبره
د دوزخ نه د ملا نه
د نیکو د ثوابونو
د شر مونو د گناه نه (۱۴)

ترجمہ: اے محبت کے دیوانے، بے گناہ اور بے ضرر پرندے! محراب وطاق میں بیٹھ کر تو اپنے محبوب کا بوسہ لیتا ہے۔ تو بڑا خوش نصیب ہے کہ نہ دوزخ کی خبر ہے نہ مُلاّ کی۔ نیکی اور ثواب سے نا آشنا، شرم و گناہ سے ناواقف۔

نظم ماشے (مچھر) کا نمونہ دیکھئے:

سپک بۀ وخیژۍ پۀ تول
دوو دانو سره د غوهتو
خو هاتۍ ستا له گزاره
ځان کړې پټ پۀ خټو بوختو
پچکارۍ دی وت تل ډکه
وے هر چا له انجکشن
تۀ ښۀ وے ستا بابا جټ و
د نوهار سول سرجن
او ادۀ ډونگۀ د ډنبرې
بد دی نشتۀ پۀ لاشۀ کښې
واړه زهر دی راغونډ دي
د و کټل پۀ شان پۀ خُلهٔ کښې (۱۵)

ترجمہ: تمہارا وزن دو دانے کنگنی سے بھی کم ہو گا۔ مگر ہاتھی تیرے وار سے بچنے کیلئے اپنے بدن پر کیچڑ مل لیتا ہے۔ تیری پچکاری ہمیشہ بھری ہوتی ہے۔ ہر کسی کو انجکشن لگاتے ہو۔ یوں لگتا ہے کہ تیرا باپ نوشہرہ کا سول سرجن تھا۔ زنبور کی طرح تو بھی لمبوترا ہے۔ تیرے ڈنک میں کوئی مضر چیز نہیں ہے۔ تمام کا تمام زہر وکیلوں کی طرح تیرے منہ میں ہے۔

اتنی باریک بنی اور مقصدیت اس سے پہلے صنفِ نظم کے کسی پشتو شاعر میں نظر نہیں آئی۔ مذکورہ شاعری کو اُن کی دوسرے درجے کی شاعری میں شمار کیا جاتا ہے۔ اُن کی سنجیدہ رومانی، فلسفیانہ، متصوفانہ، اور قومیت و مقامیت سے بھرپور شاعری کے کچھ نمونے بقدرِ مشت از نمونہء خروار پیش خدمت ہیں: مگر اس سے قبل ڈاکٹر راج ولی شاہ خٹک کے یہ چند تعارفی جملے پڑھنا ضروری سمجھتا ہوں:

ترجمہ: "رنگ اور نور کا شاعر اور نور کے پرتو کا مصور غنی خان ایک ایسی مضطرب روح کا نام ہے جو ہر لمحے حُسن کے سمندر میں اپنے آپ کو ڈبونے کا ارمان اور جستجو لئے ہوئے ہیں۔ ان کے نغمات میں منصور جیسی بے باکی ہے۔ اپنے آپ کو حسنِ مطلق سے الگ نہیں سمجھتا۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک اعلیٰ اور نفیس ذہن کا ما

لک ہیجوزندگی اور کائنات کے اسرار کے گھپ اندھیروں میں بلاخوف وتردد اُترتا ہے۔ ایک غیور فلسفی کی مانند حقیقت کی تلاش میں مجازی پردوں کو قطعًا خاطر میں نہیں لاتا۔"(۱٦)

چی ادم خاورو کہی کہینٹ حۂ زرغون کڑٹ
منبجٹلھ چی پھ دولت شٹ نو خامار شٹ(۱۷)

ترجمہ: آدم جب مٹی میں مل کر مٹی ہو جائے تو وہاں سے کچھ ہریالی پھوٹتی ہے۔ اگر دولت پر کنڈلی مار کے بیٹھ جائے تو وہ ناگ ہو جاتا ہے۔

چی بی حسھ شم روکیام چی احساس لرم سوزیام
نھ ُطاقت می دسکون شتھ نھ ُھمت د اضطراب(۱۸)

ترجمہ: بے حسی ہو تو مجھے اپنی ذات کا ادراک نہیں ہوتا اور احساس ہو تو میں اُس کی آگ میں جلتا ہوں۔ نہ سکون کی مجھ میں تاب وتوانائی ہے نہ بے قراری کا حوصلہ۔

ھغی وی مٹنھ ٹو گل دے اوس تازہ وٹ اوس فناشٹ
ماوی ٹو گل چی شٹ مڑ اوے سل گلونھ تری پیداشٹ(۱۹)

ترجمہ: اُس نے کہا کہ محبت ایک پھول ہے جو ابھی تازہ ہے اور ابھی افسردہ۔۔ میں نے کہا کہ ایک پھول جب مرجھاتا ہے تو سینکڑوں پھول پیدا کر جاتا ہے۔

روٹوی غوٹیۂ دگلاب ووی ماتھ رو
اوری کھ ُقٹصھ داور اشناشھ داڑو(۲۰)

ترجمہ: گلاب کی منہ بند کلی نے یہ سرگوشی کی۔ اگر آگ کی حقیقت معلوم کرنا چاہتے ہو تو راکھ سے آشنائی کر لو۔

غنی خان واقعی ایک ایسے نادر عقیدے کے مالک تھے کہ عالم جذب میں وہ وہ کچھ کہہ گئے ہیں جو بڑے صاحبانِ دانش کو بھی انگشتِ بہ دنداں کر دیتے ہیں۔ وہ بیک وقت ایک مجذوب سالک بھی ہیں اور مخمور حسن پرست بھی۔ حیات وممات کی حقیقت کا اظہار اس نظم ژوند (زندگی) میں دیکھئے:

ھر حۂ درب او ھمھ درب　　　زۂ ٹوماہام لھ راغلے ٹم
باغ او انگور میخانھ دٹار　　　زۂ خو ٹو جام لھ راغلے ٹم
مٹنھ مستٹ او خمار دبل　رقص او خندا او سٹنگار دبل
گل او نرگس او گلزار دبل　　　زۂ تش دٹدار لھ راغلے ٹم
زۂ دلولکۃ وڑی پھ شان　　　گل او غوٹیۂ او بھار گورم
زۂ لکھ شمع بلیامھ　　　ہیست او مستٹ د دلدار حۂ کڑم
لوئی سمندر د مستۃ نھ ما　حاٗ حکے ٗدرنگ راوڑے دے
زۂ پری د نمر رنا لتوم　　　ماھم مشال بل کڑے دے
ھر حۂ درب او ھم درب　　　زۂ ٹوماہام لھ راغلے ٹم(۲۱)

ترجمہ: تمام مخلوقات، موجودات رب کی ملکیت ہے۔ میں تو صرف ایک شام کا مہمان ہوں۔ باغ ہو انگور ہو یا میخانہ ہو میں تو بس ایک جام کیلئے آیا ہوں۔ گل و نرگس ونسترن جمالی ہیں۔ میں تو صرف دیدار کیلئے آیا ہوں۔ چھوٹی تتلی کی طرح غنچہ و گلُ کی بہار دیکھتا ہوں۔ میں بذاتِ خود شمع کی طرح پگھل رہا ہوں۔ محبوب کے حسن وجمال سے میرا کیا تعلق۔ مستی کے بحرِ بیکراں سے رنگ کا ایک قطرہ لایا ہوں۔ مشعلِ ذات کی روشنی میں سورج کی تلاش کر رہا ہوں۔

ھر ٹِتِوِ براق دے چی وٹ سور د محمد پھ شان

ھر چپر کعبھ دھ کھ اُوسیاٹ ابراھٹم پکھی

ھر ھ لار مکی تھ حُٹ چی نٹت دی د مکی وٹ

ھر قبر گلشن دے کھ رورولگٹ نسٹم پکھی (۲۲)

ترجمہ: اگر محمد ﷺ راکب ہے تو ہر مرکب براق ہے۔ ہر سائبان کعبہ ہے اگر اُس میں ابراہیم ؟ ہو۔ اگر نیت برائے بیت اللہ ہے تو ہر راستہ تم کو مکّہ لے جائے گا۔ اگر نسیمِ بہار کا گزر ہو تو ہر قبر گل و گلزار ہے۔

وصیت کا انداز دیکھئے:

کھ خازی شنی می پھ قبر وٹ ولاڑی

کھ ُغلام مڑ وم راځئ تو کتہ پری لاڑی

کھ ُپخپلو وٹنو نھ ُوم لمبید لے

پھ مامھٔ پلٹتوۃ د جومات غاڑی

چی قطری قطری می فوځ د غلٹم نھ ُکا

موری ماپسی پھ کوم مخ بھ تھ ُژاڑی

ٹابھ دابی ننگھ ملک باغِ عدن کڑم

ٹابھ کڑم د پہتنو کوځ وٹجاڑی (۲۳)

ترجمہ: اگر میں بہ حالت غلامی مر جاؤں اور میری قبر پر سبز پتھر لگے ہوں تو میری قبر پر تھوکنا۔ اگر میں مصاف زندگی میں اپنے خون سے نہیں نہایا تو مجھے غسلِ میت دے کر مسجد کو گندہ مت کرو۔ اے میری ماں! اگر دشمن کی فوج میرے جسم کو ریزہ ریزہ نہ کرے تو پھر میرے لئے مت رونا۔ میں اپنی زمینِ بے ننگ کو باغِ عدن بنادوں گا۔ ورنہ پختونوں کے کوچہ وبازار کو ویران کردوں گا۔

"گڈے وڈے" (خُرافات) کے عنوان سے ایک نظم کا کچھ حصہ ملاحظہ ہو:

مستٹ چی چا کہی ڈیرھ شٹ

ٹاڈم شٹ ٹاشاعر

چی صبر چا کہی ڈیر شٹ

ٹاملنگ شٹ ٹاباد شاھ

پھ چا چی نفل ڈیر شٹ

ٹاٹِتِوِ ٹافرہتھ شٹ

ځوانٹ چی چا کہی ڈیرھ شٹ

ٹاغل شٹ ٹاولٹ شٹ
چی زور پھ چا کہی ڈیر شٹ
ٹاٹزنڈ شٹ ٹاولٹ شٹ
چی مٹنھ چا کہی زٹاتھ شٹ
نبٹ ٹالیونے شٹ
چی علم چا کہی ڈیر شٹ
ٹاشیطان شٹ ٹافقظر شٹ(۲۴)
ژوند (زندگی)
چی خمار مستٹ تری وحَٹ
شراب حۂ ترخی اوبھ َوٹ
چی سرور غرورئی نھ َوٹ
داژوندون ژوندون دحۂوٹ
چی دمٹنی زژھ شٹ پاتی
لکھ گل وٹ رژیدلے
ٹاشغلھ ولی دنوروٹ
ٹاٹوموتےِ دخزلی
چی ژوندون کہی سختھ نھ َوٹ
لکھ بی مالگی طعام
چی پھ خُلھ َ کہی خندانھ َوٹ
لکھ ڈک دخاورو جام
چی خوانۃ کہی تکلٹف نھ َوٹ
لکھ پتٹھِ مٹان پھ تورھ
نھ َئی پژق شٹ نھ َئی شرنگ شٹ
پھ زنگونوشٹ رنحَورھ
چی ارام وٹ اوسام وٹ
اوٹارٹ ئی پھ جائیدادوٹ
خربانوھم شیرٹنۃوٹ
ھرترِ وپر وفرھادوٹ
چی ئی سرپھ خندادائوشٹ

ھلھ خوِ رازونٹازشٹ
چی دسپٹنوتوروجنگ شٹ
ہکارھ ھلتھ کہی اٹازشٹ
ژوند کھُتل فٹرنٹ حتِلٗ شٹ
داخوسپے ھم شٹ ختِلے
کھُتش نسل زٹاتول وٹ
داغوئے ھم شٹ ہھٔ کولے
ژوند نھ ُخیتھِ نھ ُمانِۃ دھ
نھ ُڈیرۃ دسرولالونو
نھ ُٹاران نھ ُمعشوقی دٹ
نھ ُباغونھ دگلونو
ژوند خوتلھٔ دٹ ٹوپھ ُمخھ
غورزیدل اوپاحیدٗل دٹ
تکِے سوزاوتکِے سازدے
حھٗ خندل دٹ حھٗ ژڑل دٹ
ژوند پھ ستر گو دعاشق کہی
پلوشھ دھ د خُمار
پھ صحرا کہی لِتول دٹ
داشناد کوحیٗ لار(۲۵)

لیڈر

دکار عنھٔ خُلھٔ کڑھ	ژبھ دمار کڑھ
دچڑ گی عقل کڑھ	زڑھٔ دستار کڑھ
مرۃ دسپٹ کڑھ	چی ہھٔ غپار کڑھ
ضد دقچر کڑھ	غرورپری بار کڑھ
ختِھ دکلٹ	ڈیران پری بار کڑھ
بٹاچڑ تھ ژوند	کولال ٹوٹار کڑھ
تالھ بھ نوے	لیڈر تٹار کڑھ(۲۶)

توِقہ:
مابھ شمع شمع کولھ

تا کڑھٔ جوڑ رانھ پتنگ
تلمھ ہار لھ د کبوڑو
تاور پیہ کڑم پھ نھنگ
مالھ قصدھ وی ملنگ ٹم
تار ہنٹا کڑمھ ملنگ
ماپیہی کڑی د تور زنو
تامی کور لھ راوڑو جنگ
زھٔ خو غاِ کولے نھٔ ُشم
پھ گٹلو تھٔ ُخفھ کیاِی
خو حقھ دادھ لو ٹھ خُدا ٹھ
تھٔ ُپھ توِ قونھٔ ُپوھیاِی (۲۷)

سوال او جواب دمُلا او لیونٹ

لیونٹھ ! مکھ حھٔ ُدھ   ملا! کور د ٹو عاشق دے
کوتِنۃ دٹ گنی ڈیری   دھمؤرب خالق دے
لیونٹھ ! گمان حھٔ ُدے   ملا دادے پوخ گمان
د ٹو خوب پھ زڑھٔ لٹدھٔ دٹ   دو صلونو د جانان
لیونٹھ ! جنت حھٔ ُدے   ملا ستا جنت پیتٹ دھ
او زما جنت وصال دے   ٹو خُمار ٹوھ مستٹ دھ
لیونٹھ حورھ حھٔ ُدھ   مُلا لھر د خُمار دے
ٹوھ کرہھ د شفق دھ   د خند ا برُٹ برُٹ کتہ دھ
لیونٹھ ! نشھ حھٔ ُدھ   مُلا دا پھ سیل واتھٔ ُدٹ
د مستۃ رنگٹن محل کہی   دا واتھٔ ُنوا تھٔ ُدٹ
لیونٹھ ! چی موخ حھٔ ُدے ملا خاوری ہکلول دٹ
د جانان کو حیٔ تھ تلل دٹ   د اُمید ارمان کیدل دٹ
لیونٹھ ! سجدھ حھٔ ُدھ   ملا ځان خاوری کول دٹ
د مستۃ د گلو ھار   د ٹار پہو کہی اچول دٹ
لیونٹھ ! ژوندون حھٔ ُدے   ملا زھٔ ٹمھ ژوندون
دا زما د خوب لٹدھٔ دٹ   د سبا او د پرون
لیونٹھ وصال حھٔ ُدے   ملا ہیست کہی ڈوبیدھٔ دٹ

داپهٔ ستورو گڈیدهٔ دٹ پهٔ سپوږمۍ کښې خوریدهٔ دٹ

لیونۍ! حُسن حۀ دے ملالهٔر د خُمار دے

ټومسکے مسکے شان خټال دے ټونرے د رنا تار دے

لیونۍ! تۀ ئې حوک ملازهٔ د چاارمان

زهٔ ټوگل د چاد گوتو پروت پهٔ پهو کښې د جانان (۲۸)

سچّی اور کھری باتیں کرنے کی جرآت تین قسم کے لوگ کرسکتے ہیں۔

۱۔ فنافی اللہ صوفی

۲۔ مطلق العنان بادشاہ

۳۔ دیوانہ

اب آپ خود اندازہ لگائیں کہ غنی خان ان تینوں میں سے کون ہے۔ خود فرماتے ہیں۔

خُدائهٔ عقل چې وو زړهٔ دې ولې راکړو

پهٔ ټوملک کښې دوهٔ خود سرهٔ بادشاهان (۲۹)

ترجمہ: اے اللہ! جب عقل موجود تھی تو دل کیوں دیا؟ جیسے ایک مملکت میں دو خود سر بادشاہ۔

اباسین یوسف زئی، صدر شعبہ پشتو، اسلامیہ کالج پشاور

حوالہ جات

۱۔ دغنی کلیات،(ماسٹر عبدالکریم کے تاثرات)، د قومونو او قبائلو وزارت افغانستان (وزارت اقوام و قبائل افغانستان)،۱۹۸۵ء، ص۶۶۹ -۶۷۰

۲۔ دغنی کلیات،(ماسٹر عبدالکریم کے تاثرات)، د قومونو او قبائلو وزارت افغانستان (وزارت اقوام و قبائل افغانستان)،۱۹۸۵ء، ص۶۷۲

۳۔ ایضاً، ص۶۷۳ ۴۔ ایضاً، ص۶۷۷

۵۔ امتیاز علی مشمولہ مضمون، دغنی خان قیصی سالانہ، "خیبر "میگزین، اسلامیہ کالج پشاور،۲۰۰۸ء، ص۱۹

۶۔ ایضاً، ص۱۹ ۷۔ ایضاً، ص۱۹

۸۔ غنی، دغنی کلیات، د قومونو او قبائلو وزارت افغانستان (وزارت اقوام و قبائل افغانستان)،۱۹۸۵ء،، ص۶۶۱

۹۔ ایضاً، ص۴۹ ۱۰۔ ایضاً، ص۵۲۱ ۱۱۔ ایضاً، ص۵۲۔۵۳ ۱۲۔ ایضاً، ص۶۸۔۶۷

۱۳۔ ایضاً، ص۲۵۔۵۲۴ ۱۴۔ ایضاً، ص۲۵۔۵۲۵ ۱۵۔ ایضاً، ص۳۲۔۵۳۱

۱۶۔ ڈاکٹر راج ولی شاہ خٹک، دنثر ?لدست ?(انتخاب، مرتبین پروفیسر جہانزیب نیاز، پروفیسر ڈاکٹر اقبال نسیم خٹک، پروفیسر ڈاکٹر شاہجہان، ملت پبلشنز کمپنی چارسدہ، مشمولہ مقالہ (درنگ او نور شاعر)،۲۰۰۰ء، ص۲۹۵

۱۷۔ غنی، دغنی کلیات، د قومونو او قبائلو وزارت افغانستان (وزارت اقوام و قبائل افغانستان)،۱۹۸۵ء، ص۳۳۹

۱۸۔ ایضاً، ص۵۰۲ ۱۹۔ ایضاً، ص۲۹۰ ۲۰۔ ایضاً، ص۶۰۹

۲۱۔ غنی، دغنی کلیات، د قومونو او قبائلو وزارت افغانستان (وزارت اقوام و قبائل افغانستان)،۱۹۸۵ء، ص۲۳۹

۲۲۔ ایضاً، ص۲۱۰ ۲۳۔ ایضاً، ص۵۳۰ ۲۴۔ ایضاً، ۲۲۔۶۲۱ ۲۵۔ ایضاً، ص۵۔۶

۲۶۔ ایضاً، ص۲۷۹ ۲۷۔ ایضاً، ص۳۱ ۲۸۔ ایضاً، ص۱۲۔۲۱۱ ۲۹۔ ایضاً، ص۵۷۲

راجہ گدھ عصری گمرائیوں کے تناظر میں

ڈاکٹر گل ناز بانو

ABSTRACT

Bano Qudsia is one of the leading writers in the field of literature. In this novel "Raja Gidh" the author has described the prevailing situation of today's young generation.They have indulged themselves in the social evils of our society. They are selfish, frustrated, restless and morally corrupt. The author holds the parents responsible for such declining situation of our society. They have taken up the responsibility of rearing up the children for granted sake. They have failed to build up the character of the young generation and inculcate the true values of our religion in them, which in result has astrayed our young generation. Our young generation has forgotten the difference between virtue and evil and, life has become meaningless for them. She also described the illegal earning of parents as key factor for increasing evils among the young generation. According to her the only solution to come out of such frustrating situation is following the religion because religion tells us about the solution of all problems faced by us and is panacea for all the evils .of our society

آج کا انسان بے سمت رواں ہے اسی لئے بے راہ روی کا مرتکب ہو کر گناہوں کی دلدل میں پھنستا چلا جا رہا ہے بے یقینی، بے سکونی، اور ذہنی پریشانیوں میں مبتلا انسان مایوسی و نااُمیدی کے گھنائونے جنگل میں گھرا ہوا ہے۔ تنہائی اور لاتعلقی کے صحرا میں آبلہ پا بے مقصد زندگی گزار رہا ہے۔ اسلامی تعلیمات کی عدم اشاعت و ابلاغ کی وجہ سے مذہبی رجحانات ناپید ہوتے جا رہے ہیں اعلیٰ اخلاقی اقدار و روایات کا خاتمہ ہو رہا ہے موجودہ نوجوان اچھے اور بُرے خیر و شر کی تمیز نہیں کر پا رہے ہیں اسی لئے ذہنی الجھائو میں مبتلا بے یقینی کے عالم میں سرگرداں ہیں۔

یہ بات مسلم الثبوت ہے کہ ادب حقیقت کا ترجمان ہے ادب ایک ایسا بحر ہے جس میں علم و عرفاں کے مختلف لعل و جواہر موجود ہیں یوں تو زندگی کے ہر شعبے سے ادب کا تعلق گہرا ہے لیکن مذہب سے اسکا تعلق ابدی و ناگزیر ہے۔ اسی لئے ہمارے بیشتر مصنفین نے مذہب کے اہم نکات کو اپنی تحریروں میں بیان کر کے صالح معاشرے کے قیام میں بھرپور کردار ادا کیا ہے ان ہی صالحین میں سے ایک بانو قدسیہ بھی ہیں۔ اس حوالے سے ان کا ناول راجہ گدھ خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ "راجہ گدھ "۱۹۸۱ء میں شائع ہوا یہ ایک مقصدی اور فکری ناول ہے قیام پاکستان کے بعد لکھے جانے والے ناولوں میں سے ایک ایسا ناول ہے جس میں نہ صرف معاشرتی تباہی اور اس کے زوال کے اسباب کو پیش کیا گیا ہے بلکہ ان اسباب کا سدباب کس طرح کیا جائے کا بھی جواب ہے۔

ناول کے آغاز میں کہانی عام روایتی عشق و محبت کے واقعات سے منظر عام پر آتی ہے لیکن ناول کے مطالعہ کے بعد یہ واضح ہوتا ہے کہ بنیادی طور پر نیکی و بدی حشر و نشر، عقل و عشق، منفی و مثبت دیوانگی، حلال و حرام کے حوالے سے بات کی گئی ہے۔ سیمی، آفتاب اور قیوم کی عشقیہ داستان کے ساتھ ساتھ مصنفہ نے بڑے سلیقے سے اپنے متصفیانہ اور فلسفیانہ خیالات کو بھی پرندوں کے اجلاس کی صورت میں بیان کیا ہے۔ اور یہ بتایا ہے کہ موجودہ معاشرے میں حد سے بڑھی ہوئی مادیت اور روحانیت سے کنارہ کشی نے کس قدر اخلاقی و کرداری کمزوریاں پیدا کر دی ہیں اور اعلیٰ اقدار کا خاتمہ کر دیا ہے۔

انسان جسے کہ اشرف المخلوقات ہونے کا شرف ملا ہے اسے اللہ کا خلیفہ اور نائب بنا کر اس دنیا میں بھیجا گیا ہے لیکن اس دُنیا کی خود فریبی میں وہ اپنے تمام فرائض منصبی کو بھول چکا ہے۔ آج کے دور کا انسان شیطانیت اور حیوانیت کے منبر پر فائز ہو کر انسانیت کے تمام اعلیٰ تقاضے فراموش کر چکا ہے۔ نفسا نفسی اور خود غرضی دوسروں کے حق کو چھیننا، دوسروں کے مال کو ہڑپ کرنا، ناجائز طریقے سے ضروریات زندگی کو پورا کرنا اس کا وطیرہ بن گیا ہے، رشوت سود اور حرام

خوری سے اپنی نسلوں کو پروان چڑھا رہا ہے یہی وجہ ہے کہ وہ ذلت ورسوائی کیطرف بڑھ رہا ہے اور اللہ کی رضا کو حاصل نہیں کر سکتا۔ جیسا کہ ناول میں مصنفہ نے سیمرغ کی زبانی یہ بیان کیا ہے۔

”افسوس انسان نے اپنے آپ کو مطلوب کی جگہ سے ہٹا کر طالب بنالیا ہے اسی لئے گردش میں ہے ورنہ وہ اس قدر دیوانے پن کا شکار نہ ہوتا اور اب تک اللہ کی رضا کو پالیتا۔“(۱)

اس ناول میں بنیادی نظریہ حلال و حرام کا ہے مصنفہ نے قاری کو یہ سوچ و فکر عطا کی ہے کہ رزق حرام انسان کی تمام تر تباہی کا باعث ہے۔ قرآن مجید میں اللہ تعالیٰ نے اپنے بندوں کو حرام سے بچنے کی بار بار تنبیہ کی ہے۔ اس سلسلے میں قرآن مجید کی مختلف آیات ملتی ہیں چند آیات کا ترجمہ ملاحظہ ہو۔

ترجمہ:۔ اے لوگوں کھاؤ زمین کی چیزوں میں سے حلال پاکیزہ اور پیروی نہ کرو شیطان کی بے شک وہ تمہارا دُشمن ہے صریحاً۔ سورۃ البقرہ آیت (۱۶۸)

ترجمہ:۔ اور کھاؤ اللہ کے دیئے ہوئے میں سے جو چیز حلال پاکیزہ ہو اور ڈرتے رہو اللہ سے جس پر تم ایمان رکھتے ہو۔ سورۃ المائدہ آیت (۸۸)

ترجمہ:۔ سو کھاؤ جو روزی دی تم کو اللہ نے حلال اور پاک اور شکر کرو اور اللہ کے احسان کا اگر تم اس کو پوجتے ہو۔ سورۃ النحل آیت (۱۱۴)

ترجمہ:۔ سو کھاؤ جو تم کو غنیمت میں ملا حلال ستھرا اور ڈرتے رہو اللہ سے بے شک اللہ ہے بخشنے والا مہربان۔ سورۃ انفعال آیت (۶۹)

رزق حرام سے انسان نہ صرف خود ہلاکت کا شکار ہوتا ہے بلکہ اس کی نسلوں کی نسلیں نیست و نابود ہو جاتی ہیں وہ اخلاقی اور کرداری حوالے سے انتہائی تنزل کا شکار ہو جاتا ہے۔ جیسے کہ سرُخاب پرندہ کہتا ہے۔

"بات صرف اتنی ہے کہ جو کوئی رزق حرام کھاتا ہے وہ یا تو خود دیوانہ ہوتا ہے یا اس کی آنے والی نسلیں بعد کو دیوانہ ہو کر رہتی ہیں۔“(۲)

اور اسی طرح رزق حرام کے بارے میں امتل العزیز کہتی ہے۔

"ایک لڑکا ہوا تھا سر جی۔۔۔ لیکن۔۔۔ اس کا دماغ ٹھیک نہیں۔ ہم جیسوں کے ایسے ہی بچے ہوتے ہیں سر جی۔ ساری عمر حرام کھانا۔ ہم لوگ حلال کی اولاد کہاں سے پیدا کر لیں گی جی؟ میرے بیٹے کا دماغ ٹھیک نہیں۔ تین بار مینٹل ہسپتال رہ آیا ہے۔ اس کے باپ کا خیال ٹھیک ہے ساری وجہ میری ہے نہ میں حرام رزق پر پلتی نہ میرا بیٹا ایسا ہوتا"۔(۳)

ناول میں مغرب کی مادہ پرست تہذیب و معاشرت پر بھی طنز کیا گیا ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ ان کے پاس ابھی علم کی روشنی اس قدر نہیں پہنچی کہ وہ حلال و حرام میں تمیز کر سکیں یہی وجہ ہے کہ ان کا معاشرہ بظاہر آنکھوں کو خیرہ کرتا ہے لیکن یہ صناعی جھوٹے نگوں کی ریزہ کاری سے زیادہ نہیں اسی متعلق پروفیسر سہیل قیوم سے گفتگو کرتے ہوئے کہتا ہے۔

"مغرب کے پاس حرام و حلال کا تصور نہیں ہے اور میری تھیوری ہے کہ جس وقت حرام رزق جسم میں داخل ہوتا ہے وہ انسانی (Genes) کو متاثر کرتا ہے رزق حرام سے ایک خاص قسم کی (mutation) ہوتی ہے جو خطرناک ادویات شراب (radiation) سے بھی زیادہ مہلک ہے رزق حرام سے (genes) تغیر پذیر ہوتے ہیں۔ وہ لولے، لنگڑے اور اندھے ہی نہیں ہوتے بلکہ نا اُمید بھی ہوتے ہیں نسل انسانی سے یہ جینس جب نسل در نسل ہم میں سفر کرتے ہیں تو ان (genes) کے اندر ایسی ذہنی پراگندگی ہوتی ہے جس کو ہم پاگل پن کہتے ہیں۔ یقین کر لو رزق حرام سے ہی ہمارے آنے والی نسلوں کو پاگل پن وراثت میں ملتا ہے اور جن قوتوں میں من حیث القوم رزق حرام کھانے کا لپکا بڑ جاتا ہے وہ من حیث القوم دیوانی ہونے لگتی ہے۔ کیوں اب بتاؤ یہ بات مغرب کے علم سے مستعار لی ہے کہ مشرق سے،،؟(۴)

انسان مادی طور پر ترقی کر رہا ہے لیکن وہ روحانیت سے دور ہوتا جا رہا ہے۔ اسی کی اسی مادیت و عقلیت پرستی نے اسی تباہی کے دہانے پر لا کھڑا کر دیا ہے انسان نے اپنی عقل سے ایسی ایسی ایجادات کی ہیں جو خود انسان کی ہلاکت اور تباہی کا باعث بن رہی ہیں ظاہری طور پر متمدن اور تہذیب یافتہ ہے لیکن در حقیقت وہ جنگل کے وحشی درندوں سے بھی بڑھ کر خطرناک ہو گیا۔

"انسان تمدن کی آخری سیڑھی پر پہنچ کر قلابازی کھا گیا تھا اس نے اپنی ہی لوگوں کے لئے ایسے بم ایجاد کئے تھے جس سے صرف انسان ہلاک ہوتا ہے بلکہ عورت کا رحم بچہ بنانے اور مرد کا عضو تناسل بیج بونے سے قاصر رہ جاتا ہے اس نے شہروں پر ایسے بم پھینکے کہ میٹھے پانیوں کے ایٹم پھٹ کر زہر میں تبدیل ہو گئے پھر جس نے اس پانی کو چکھا وہ اولین گھونٹ کے ساتھ جاں بحق ہوا۔"(۵)

اس ناول میں عقل و عشق کے حوالے سے بھی بات کی گئی ہے۔ اس دور کے انسان کے لئے عقل کی نہیں بلکہ عشق کی ضرورت ہے۔ عقل انسان کو اکثر او قات نئے نئے راستے دکھا کر گمرائیوں کیطرف دھکیل دیتا ہے۔ انسان کی اصل کامیابی جذبہ عشق کی بدولت ہے اگر وہ جذبہ عشق کو پس پشت ڈال دے اور عقل کو اولیت دے تو تباہی کے گڑھے میں گرے گا۔ عقلیت پرستی کے سبب کہ آج کا مادہ پرست اور عقلیت پرست انسان فطری طور پر بے چین و مضطرب ہے اسے کسی طرح بھی سکون نہیں اسے خود معلوم نہیں کہ اسے کس سمت سفر کرنا ہے اس کی زندگی کا اصل مُدعا کیا ہے کیا چیز با معنی ہے؟ اور کیا بے معنی؟ وہ تو بس پاگلوں کیطرح ہر چیز کے پیچھے بھاگ رہا جیسا کہ قیوم پروفیسر سہیل سے کہتا ہے۔

"میں اندر سے اس قدر پراگندہ ہوں کہ (Concentrate) نہیں کر سکتا۔ دراصل مجھے خود معلوم نہیں کہ مجھے کیا چاہئے؟ میں کس لئے پریشان ہوں؟ میں ہر وقت سوچتا رہتا ہوں کہ کس وقت غبار اترے تو میں اصل پریشانی کو برہنہ دیکھوں"۔(۶)

ان چند فکری نکات کو مد نظر رکھ کر یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ انسان کی بقا مذہب کے دامن میں ہی ہے اور آج کے دور کے مضطرب و پریشان انسان کو فطری سکون اور طمانیت روحانیت کے سہارے ہی مل سکتی ہے۔

راجہ گدھ علامت ہے موجودہ معاشرے کے انسانوں کی، گدھ جو کہ حرام خور جانور ہے وہ مردار چیزوں سے اپنا پیٹ پالتا ہے آج کا انسان بھی حرام خور ہے جو زنا، جھوٹ، مکر و فریب اور ناجائز ذرائع سے کما کر اپنا اور اپنے بچوں کا پیٹ پالتا ہے وہ حرام افعال کا مرتکب ہے اور اسی حرام خوری اعمال رزیلہ نے اُسے معاشرے میں گدھ کا مقام دے دیا ہے اور اس ناول کا کردار اسی گدھ جاتی کا نمائندہ ہے۔

تکنیکی فنی حوالے سے بھی بانو قدسیہ کا ناول جامع ہے۔ کہانی کے ساتھ ساتھ اپنے نظریہ کو بھی بڑے منضبط انداز سے بیان کیا ہے۔ مصنفہ نے داستانوی انداز کو اپنا کر جانوروں اور پرندوں کی وساطت سے بڑی اہم کانفریں منعقد کروائی ہیں۔ ان کانفرنسوں میں گدھ جاتی کو جنگل بدر کرنے کا فیصلہ کیا جاتا ہے ان پر یہ الزام لگتا ہے کہ وہ انسانوں کیطرح دوسروں کو تباہ کرنے کا ہنر سیکھ گئے ہیں۔ ان اجلاسوں میں پرندوں اور جانوروں کی جو گفتگو ہوتی ہے اسی سے مصنفہ کا نظریہ اور مقصد واضح ہو کر سامنے آتا ہے انہوں نے اپنے نظریات کو بڑی دلچسپی سے اور موثر سرائے میں ان جانوروں کے ذریعے سے واضح کیا ہے۔ حلال و حرام، عقل و عشق، مادیت و رومانیت سائنس مذہب کے تصادم پر انکی گفتگو اور مکالموں سے عجیب تاثر قائم ہوتا ہے۔ اگر وہ ان تمام نظریات کو سنجیدہ اور سیدھے سادے انداز میں بیان کرتیں تو ناول میں واعظانہ اور ناصحانہ رنگ پیدا ہو جاتا پڑھنے میں بوریت واکتاہٹ محسوس ہوتی لیکن مصنفہ نے کہانی کی دلچسپی اور تاثر کو داستانوی انداز اختیار کر کے پوری طرح سے قائم رکھا ہے۔

"بانو قدسیہ ایک ماہر پارچہ باف کیطرح ناول کا کینوس باریک سوٹ سے تیار کرتی اور چنیوٹی کھیس کی طرح اس پر زندگی کے ہمہ رنگ نقش ابھارتی ہیں۔"(۷)

اس ناول میں مختلف کردار ہیں جو کہ کہانی کے بیان ارتقاء اور انجام میں پوری طرح سے کام کرتے ہیں قیوم، سیمی، آفتاب، پروفیسر سہیل، امتل، عابدہ، روشن، مختار بھائی، صولت بھابی، اس ناول کا مرکزی کردار قیوم ہے۔ یہ ایک ایسا بدقسمت انسان ہے اس نے جس سے بھی محبت اور جس کی بھی طلب و تمنا کی ان سب کی آرزئوں کا مرکز کوئی اور ہی رہا۔ اس کی تمام زندگی انتہائی بے چینی، پریشانی اور ناآسودگی کا شکار رہی۔ اسے کسی وقت بھی سکون میسر نہیں ہوا۔ اس کا بھائی مختار جو کہ سکرٹریٹ میں ملازم ہے جو کہ صرف اپنی ذات میں محدود ہے جس نے کبھی بھی اپنے چھوٹے بھائی کو شفقت و محبت نہیں دی بلکہ اپنی مادی دنیا میں اتنا مگن ہے کہ اسے کسی اور چیز کا ہوش ہی نہیں۔ اسی طرح قیوم کا باپ جو کہ اپنی بیوی کی کلرزدہ قبر کی تو حفاظت کرتا ہے لیکن اپنے جوان بیٹے کی ذرا بھی اُسے پروا

نہیں ہے۔ والدین، بھائی بہنوں کی محبت جو کہ اس کا حق تھا کبھی بھی اسے نہیں ملا۔ یہی وجہ ہے کہ پورے ناول میں وہ بے چین و مفطرب نظر آتا ہے وہ محبت کا متلاشی ہے۔

اسے سیمی، عابدہ، امتل کا پیار تو نہیں ملا لیکن روشن کا پیار تو ملنا چاہئے جس کے بارے میں اس نے یہ سوچا تھا کہ اس کو پانے کے بعد اس کی روح کو چین مل جائے گا اور اس کا سارا انتشار و پراگندگی ختم ہو جائے گی لیکن یہ تمام سوچیں یونہی خواب بن کر رہ جاتیں ہیں۔ یہ موجودہ معاشرے کے ایک عام، ناآسودہ اور بے چین نوجوان کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے اس کردار کی فطرت اس کی نفسیات، جذبات واحساسات کو مصنفہ بڑی مہارت سے تخلیق کیا اور یوں زندگی کے مختلف روپ دیکھنے کے بعد اس کے اندر ایک بے نیازی کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور آخر کار وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ اصل سکون اور آسودگی مذہب اور روحانیت میں ہے انسان کی مادی خواہشات تو اسے بے چینی اور اضطراب کے سوا کچھ نہیں دیتیں۔

سیمی موجودہ ما معاشرے کی ایک ماڈرن تعلیم یافتہ، ذہین اور گلبرگی معاشرے کی پیداوار خلوص اور توجہ کی بھوکی ہے وہ ایسے بیوروکریٹ کی بیٹی ہے جس کا ایمان پیسہ ہے وہ پیسہ کمانے میں اتنا مگن ہے کہ اپنی جوان بیٹی کے احساسات وجذبات کا ذرا برابر بھی خیال نہیں اور اس کی ماں ممتا کی شفیق چھائوں دینے سے قاصر ہے جو اپنے بوڑھاپے سے خوفزدہ اپنی ڈھلتی جوانی کی فکر میں ہے گویا ماں باپ دونوں اپنے ذاتی مسائل میں اس قدر مصروف ہیں کہ ان کے پاس اپنی اکلوتی اولاد کے لئے بھی وقت نہیں۔ سیمی قیوم سے گفتگو کے دوران اپنے باپ کے متعلق کہتی ہے۔

"پاکستان کا اونچا بیوروکریٹ یہ تھوڑی سوچتا ہے کہ اس کی بیٹی کے بھی کچھ مسائل ہیں اس کے اپنے مسائل کی ذاتی کھیپ اتنی زیادہ ہے کہ کسی کے متعلق سوچ بھی نہیں سکتا۔ جب بابا صبح اُٹھتے ہیں تو ان کے دماغ میں آفس فائلیں، اپنی ساکھ پوزیشن، اسٹیٹس، ان گنت مسئلے ہوتے ہیں دفتر پہنچ کر وہ کام نہیں کر سکتے۔ وہاں بھی فون کالس، میٹنگیں ملاقاتی دفتری مسائل میں وقت گزرتا ہے۔۔۔ اتنے سارے میلے میں اگر کبھی اسے مسرت کی تلاش بھی کرنی پڑے تو وہ بیٹی کے پاس بھاگا بھاگا تھوڑی آئے گا وہ کسی نوجوان لڑکی کو تلاش نہ کرے گا۔"(۸)

گھر کی عدم توجہی ولاپرواہی سے وہ فراریت چاہتی ہے۔ چنانچہ جب وہ سوشیالوجی ڈیپارٹمنٹ میں داخل ہوتی ہے تو چند روز ہی میں آفتاب پر فریفتہ ہو کر اس کی محبت کا دم بھرنے لگتی ہے لیکن آفتاب کی بے وفائی کے بعد یہ محبت کی طلبگار لڑکی ٹوٹ کر بکھر جاتی ہے۔

مصنفہ نے یہاں یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ہماری نوجوان نسل کی بے راہ روی میں ہم سب کا عمل دخل ہے موجودہ نسل کی بگاڑنے نہ صرف معاشرتی حالات اور ارد گرد کے ماحول کا عمل دخل ہے بلکہ اس میں خانگی حالات کا بھرپور حصہ ہے ماں باپ جیسی مقدس ہستیاں اپنی اولاد کی تربیت اور کردار سازی کے منصب سے غافل ہو چکی ہیں بہین بھائیوں جیسے خونی رشتوں میں پیار و محبت خلوص و شفقت جیسے رویے ختم ہو چکے ہیں اسی سبب انتشار اور نفسانفسی کا رجحان بڑھتا چلا جا رہا ہے۔

ناول کے آخر میں مصنفہ نے مثبت و منفی دیوانگی کی وضاحت کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ منفی دیوانگی رزق حرام سے پیدا ہوتی ہے جو کہ انسان کو مخبوط الحواس بنا دیتی ہے اور رزق حرام سے نسلیں ذہنی طور پر مفلوج اور ناکارہ ہو جاتی ہیں۔ جب کی مثبت دیوانگی روحانیت کے مختلف مدارج طے کرنے سے ملتی ہے۔ موجودہ دور کی نسل حرام کی پروردہ ہے جب کہ آئندہ نسل باشعور ہو گی وہ اس فرق کو سمجھے ہوئے مثبت دیوانگی کیطرف جائے گی۔ ناول میں آفتاب کا دس سالہ بیٹا افراہیم مستقبل میں آنے والی نسل کی نمائندگی کرتا ہے جو مثبت دیوانگی کی اس منزل تک پہنچا ہوا ہے جہاں اس پر تمام راز منکشف ہیں جو دنیاوی اسرار و موز کو جانتا ہے وہ غیب کا علم رکھتا ہے اس کی باطن کی آنکھ کھلی ہوتی ہے اس کی دیوانگی کے بارے میں قیوم کہتا ہے۔

"دیوانہ پن بھی دو طرح کا ہے ایک پاگل پن کی وہ قسم ہے جس سے روح قلب، دماغ سب کمزور ہوتے ہیں۔ دوسرا دیوانہ پن وہ ہے جس سے روح میں توانائی آتی ہے۔ وہ ایک ہی جست میں کئی کئی منزلیں پار کرتی ہے۔ خدا کیلئے مجھ پر یقین کرو تمھارے بیٹے کا دیوانہ پن دوسری قسم کا ہے میرا ایمان ہے۔" (۹)

گویا کہ آخر میں بانو قدسیہ کا پُر اُمید اور رجائی نقطہ نظر سامنے آتا ہے۔وہ موجودہ دور کی مادیت اور نفسا نفسی سے مایوس ہیں لیکن مستقبل سے پُر اُمید ہیں۔وہی بات "ہر فرعون راموسیٰ" ہر فرعون کے عہد میں موسیٰ آتا ہے موجودہ دور کی مادیت کارد عمل بھی روحانیت اور مذہبیت ہو گا۔

ڈاکٹر گل ناز بانو،ایسوسی ایٹ پروفیسر،یونیورسٹی آف پشاور

حوالہ جات

۱۔ بانو قدسیہ، راجہ گدھ ۲۸۷
۲۔ بانو قدسیہ، راجہ گدھ ۲۹۰
۳۔ بانو قدسیہ،راجہ گدھ ۳۴۳
۴۔ بانو قدسیہ،راجہ گدھ ۲۷۶
۵۔ بانو قدسیہ، راجہ گدھ ۳۷۰
۶۔ بانو قدسیہ، راجہ گدھ ۲۹۳
۷۔ انور سدید، اُردو ادب کی مختصر تاریخ ۵۷۴
۸۔ بانو قدسیہ راجہ گدھ ص۱۱۱
۹۔ بانو قدسیہ، راجہ گدھ ص۴۵۱

آپ بیتی میں ناول کے عناصر بحوالہ علی پور کا ایلی

ڈاکٹر روبینہ شاہین
عاصمہ

ABSTRACT

Autobiography is a kind of literature in which the author writes about his / her real life, many authors has written their autobiography. To make it interesting for the readers authors have usually used the basic elements of Novel in autobiography because most of the people likes to read Novel. In Novels there is a complete organic plot and a character which provides an opportunity of entertainment to readers and because of this reason many writers have written their autobiography in the form of Novel and have included the basic elements of Novel to make it interesting for the readers. As Ahsan Danish has written "Jahan-e-Danish" Qudrat Ullah Shahab "Shahab Nama" Mumtaz Mufti "Ali Pur Ka ille" and Razia Butt has written "Bichry Lamhe" etc, all has written autobiography in the form of Novel, In the coming article the writer has tried to .show the basic element of Novel in Autobiographies by giving references from Ali Pur ka Ille

بیسیوی صدی میں اُردو ادب کے افسانوی حصہ میں بھر پور کام ہوا۔ ان میں ایک بڑا افسانہ نگار اور ناول نگار ممتاز مفتی ہیں۔ ممتاز مفتی کا نفسیات کا مطالعہ نہایت گہرا اور وسیع تھا۔ اُن کے افسانوں اور ناولوں کے کردار روزمرہ کی زندگی میں ارد گرد نظر آتے ہیں۔ اُنھوں نے اپنے فن پاروں میں نہایت کامیابی کے ساتھ انسانی معاشرت، واردات، نفسیات عادات اور جذبات کی عکاسی کی ہے۔ وہ کسی کردار کے ظاہر کو نہیں بلکہ باطن کو باہر نکال کر قاری کے سامنے رکھ دیتے ہیں۔ اس ضمن میں عزیز ملک کا یہ کہنا بجا ہے کہ،

''وہ خلوتوں کی دل چسپیوں میں گم افراد کی حرکات کا ماہر عکاس ہے۔''(۱)

اُنھوں نے انسانی معاشرے کی کج رویوں، خامیوں اور کوتاہیوں کی عکاسی نہایت کامیابی کے ساتھ کی ہے۔ کیونکہ وہ خود بھی اس معاشرے کے فرد تھے اور اُنھیں خود بھی ایسے واقعات سے واسطہ تھا۔ اپنے ان حالات وواقعات کی عکاسی اپنے سوانحی ناول "علی پور کا ایلی" میں نہایت سچائی وبے تکلفی سے کی ہے۔ اسے پڑھ کر اُن کی حقیقت نگاری کی داد دینی پڑتی ہے انھوں نے آپ بیتی کے پردے میں ناول کی صنف کو اُبھارا اور نہایت کامیابی کے ساتھ ناول کے تمام عناصر کو اپنی آپ بیتی میں سمو دیئے۔ ناول کے بنیادی عناصر مثلاً کہانی پن، پلاٹ کردار، مکالمہ، منظر کشی وغیرہ جیسی عناصر مفتی کے آپ بیتی میں جگہ جگہ نظر آتی ہے ایک بڑا کمال مفتی نے یہ کیا اور چونکہ یہ اس آپ بیتی کی انفرادیت کی دلیل ہے کہ اس آپ بیتی کے سارے کردار اور واقعات سچ ہے لیکن نام اور جگہوں کے نام فرضی، اور شروع میں لوگوں نے اس کو ناول سمجھ کر پڑھا لیکن بعد میں یہ انکشاف ہوا کہ یہ تو ممتاز مفتی کی اپنی کہانی ہے۔ اس سلسلے میں شمیم احمد لکھتے ہیں۔

''"علی پور کا ایلی" چھپتے ہی اس کے ابتدائی نقادوں نے عجیب وغریب رویہ اختیار کیا، بجائے ناول پر کوئی بات کرنے کے یا اس کی فنی اور تخلیقی اہمیت کو اجاگر کرنے کے ایک تو انھوں نے اس کی فنی ضخامت کا بڑا چرچا کیا دوسرے اپنی دانست میں یہ انکشاف کر کے بڑا کمال کر دیا ہے کہ یہ ناول ممتاز مفتی کی آپ بیتی ہے۔''(۲)

"علی پور کا ایلی" میں مفتی نے خود کو ایلی کے کردار میں پیش کیا ہے۔ ممتاز مفتی نے خود بھی اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ "علی پور کا ایلی" میری آپ بیتی ہے۔

بقول ممتاز مفتی اُنھوں نے اپنی آپ بیتی کو اُردو کی دیگر خود نوشتوں کی طرح جو بڑی دھلی دھلائی، کلف زدہ اور استری کی ہوئی ہوتی ہیں پیش کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ اخلاق وتہذیب سے بے نیاز ایک سچی اور حقیقی خود نوشت پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

"علی پور کا ایلی" میں ہمیں ایک معصوم، الہڑ، اور ضدی انسان دکھائی دیتا ہے جو پڑا رہتا ہے اور جو بھی اُن کو جس طرف کھینچتا ہے چلا جاتا ہے اِن میں نہ خودداری ہے نہ مستقل مزاجی اور نہ خود اعتمادی جو احساس کمتری کا شکار رہتا ہے۔ لیکن یہ خصوصیات اُن کے ابتدائی حالات وواقعات میں دکھائی دیتی ہے کیونکہ بعد میں وہ اپنی ان خصوصیات کے اُلٹ دکھائی دیتا ہے۔ جیسے شہزاد سے محبت کر کے خود کو منوانا، پھر شہزاد کو چھ بچوں سمیت بھگا کر لے جانا اور انتہائی غربت اور کم تنخواہ کے باوجود بھی ایک شادی شدہ چھ بچوں کی ماں کے اخراجات پورا کرنا، اور محبت نبھانا اور پھر شہزاد کے اپنی بیٹی کو بلاوجہ طلاق دلوانے پر ناراض ہو جانا اور گھر چھوڑ دینا یہ سب واقعات ایلی کے کردار کو خود اعتمادی، مستقل مزاجی اور خودداری جیسی خوبیوں سے مزین کر کے حقیقت سے قریب کر دیتے ہیں۔

انسان مجموعہ اضداد ہے جو بیک وقت معصوم بھی ہے اور گناہ گار بھی عقل مند بھی ہے اور بے وقوف بھی، خود دار اور مستقل مزاج بھی ضدی اور ہٹ دھرم بھی، خود غرض بھی اور جذبہ ایثار سے مزین بھی۔ ممتاز مفتی نے ایلی کے کردار میں کچھ خامیوں کے ساتھ ساتھ کچھ خوبیاں بھی دکھانے کی کوشش کی ہے۔ اگرچہ وہ خود دار اور مستقل مزاج نہ سہی لیکن سچے جذبات سے معمور ضرور ہے۔ روایات مذہب اور عقیدے میں کبھی نہیں پڑے بلکہ اُن کے آزادانہ خیالات اُسے ہواؤں میں اُڑانے اور اپنی راہ پر خود چلنے کا سلیقہ سکھاتے ہیں۔ اُن کی یہی سچی کہانی پڑھ کر کوئی بھی اُن سے محبت کیے بغیر نہیں رہ سکتا ہے اور ہر کوئی اُن کی محبت کے سحر میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ علی پور کا ایلی پڑھ کر یقیناً ہر کسی کو اُن کے قابلِ رحم کردار سے محبت ہو جاتی ہے۔

"علی پور کا ایلی" پڑھ کر ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ ایلی کو اپنے حالات سے کوئی سروکار نہیں اُنھیں اپنی بربادی کا، رسوائی کی کوئی فکر نہیں بس محبت کرتا ہے چاہے کچھ بھی ہو اس کے نتائج کی ذرا بھی اُنھیں پرواہ نہیں آنکھیں بند کر کے اس آگ میں کود جاتے ہیں لیکن پھر بھی خوش ہے، مطمئن ہے اُسے ذرا بھی

پشیمانی نہیں کیونکہ اُنھیں اپنی محبوبہ کے ساتھ محبت سے زیادہ عقیدت ہے۔ وہ دنیاوالوں کی لعن طعن سے کبھی نہیں ڈرے اگرچہ اُنھیں اپنی محبت کے انجام کی خبر تھی لیکن وہ ان خطرات اور بُرے انجام سے کبھی نہیں ڈرے۔ بلکہ سچے عاشقوں کی طرح ہر حال میں اپنی محبوبہ کو اپنانے کا ارادہ کیا تھا۔ اگرچہ لوگ اُسے ذہنی مریض اور بے وقوف سمجھتے رہے لیکن ایلی تمام خطرات اور رکاوٹوں کو عبور کرتے ہوئے اپنی محبوبہ کو اپنا لیتے ہیں۔ وہ ہمیشہ ایک معصوم، الہڑ اور نتائج سے بے خبر و بے خوف بچے کی طرح نتائج سے لاپرواہ رہے اور ہر حال میں سچ بولتے رہے ہر کوئی اُن کی اسی ادا کی وجہ سے اُنھیں مجرم گردانتے کے بجائے اُن کے ہمدرد اور دوست بن جاتے ہیں۔

بقولِ قدر اللہ شہاب:۔

''مفتی کی دوستی ایک ایسے پھوڑے کی طرح ہے جس کی ٹیسوں میں لذت ہے۔''(۳)

مفتی کی دوستی میں خلوص اُن کی محبت بے لوث اور جب وہ عقیدت طاری کرے تو اس شخص کی زندگی حرام ہو جاتی ہے جس سے مفتی کو عقیدت ہو۔

ممتاز مفتی نے اُلجھن بھری بھرپور زندگی گزاری اور اپنی زندگی، حالات و واقعات کی سچی عکاسی سے بہت منفرد، دل کش اور دل چسپ ادب پارہ تخلیق کیا اور اپنے حالات و واقعات سے پردے اُٹھا کر قارئین سے شئیر کیے، یہی اُن کے چاہے جانے کا بڑا راز ہے۔ اُنھوں نے حقیقت کی کٹھاس میں رومان کی مٹھاس شامل کر کے ادب کے ذائقے کو دوبالا کیا اور نئے نئے موضوعات اور فنی اضافوں سے ادب کا دامن مزین کیا ہے۔ اُنھوں نے پرانے موضوعات میں جدت پیدا کی۔

ڈاکٹر رشید احمد نے ممتاز مفتی کو فکشن کا ایک عہد قرار دیا ہے۔

''ممتاز مفتی ایک شخص نہیں فکشن کا ایک عہد ہے اُنھوں نے نہ صرف اُردو افسانے ہی کو "ان کہی" کے ایک نئے ذائقے سے آشنا کیا بلکہ دوسری اصناف ناول، ڈرامہ، سفر نامہ پورتاژ اور خاکہ نگاری وغیرہ میں بھی اہم موضوعات اور فنی تجربے کیے ہیں۔ انھوں نے پہلی بار حقیقت نگاری اور رومان پسندی کے درمیان ایک ایسے نفسیاتی تضاد کو اُبھارا ہے جس سے ہماری کہانی میں ایسی فکری دبازت پیدا ہوتی ہے کہ انسانی باطن کی گہرائیاں اس میں سمٹ آئی ہیں۔ اُنھوں نے مجاز اور حقیقت کے درمیان ایک نئی سچائی کو دریافت کیا ہے یوں اِن کے یہاں حقیقی زندگی کی کھری تصویریں بھی ہیں اور باطن کی ان دیکھی دنیا کی ان کہی کہانیاں بھی۔''(۴)

انھوں نے کتنی مہارت سے انتہائی باریک سوراخوں میں جھانک کر انسانی نفسیات کی حقیقی اور سچی تصویریں کھینچی ہیں کہ قاری پڑھ کر حیران بھی رہ جاتا ہے اور محظوظ بھی۔ اُن کے افسانے اور ناول پڑھتے ہوئے قاری کی ہمیشہ یہی کیفیت ہوتی ہے کہ کہانی کبھی ختم نہ ہو۔ اور یہی خوبی اُن کے خود سوانحی ناول "علی پور کا ایلی" پڑھتے ہوئے محسوس ہوتی ہے۔ اور اس کی ضخامت کے باوجود قاری اسے شروع کر کے ختم کیے بغیر نہیں رہ سکتا اور ختم کر کے بھی ایک تشنگی سی رہتی ہے۔

بقول شمیم احمد:

''علی پور کا ایلی" کو میں نے سرِ شام سے پڑھنا شروع کیا تو صبح تک پڑھتا رہا، اور پھر چھ گھنٹے سونے کے بعد جب دوبارہ پڑھنا شروع کیا تو سرِ شام سے کچھ ہی پہلے ختم کیا، حساب کیا تو کوئی اکتیس گھنٹے لگے۔ اس طرح اس کی "معروف ضخامت" سے سیری حاصل نہ ہو سکی بڑی تشنگی سی رہی۔''(۵)

اور اس دل چسپی اور تشنگی کی کیفیت باقی رہنے کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ یہ خود سوانحی ناول پڑھتے ہوئے احساس ہوتا ہے کہ یہ سب ایک اسٹیج پہ قاری کی آنکھوں کے سامنے ہو رہا ہے۔ اور قاری اس کے دیکھنے میں اس قدر محو ہو جاتا ہے کہ آنکھ جھپکنا بھی بھول جاتا ہے۔ لیکن جب یہ سارے کردار اور سین غائب ہو جاتے ہیں تو قاری چونک جاتا ہے۔ "علی پور کا ایلی" کی قاری کا یہ خواہش ہوتی ہے کہ یہ کہانی کبھی ختم نہ ہو بلکہ وہ اسے اسی طرح پڑھتا رہے اور دیکھتا رہے۔

"علی پور کا ایلی" حقیقت و تخیل کا حسین امتزاج ہے اس لیے قاری بڑے انہماک اور توجہ سے پڑھنے میں کھو جاتا ہے۔ اس میں معاشرتی رویوں کا ذکر بھی ہے روایات کی حد بندی بھی ہے اور اس سے فرار بھی۔

کہتے ہیں کہ انسان کی زندگی بند کتاب کی مانند ہوتی ہے لیکن اس میں دل چسپی، دل کشی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب اس بند کتاب کی ورق گردانی بے تکلفی و بے ساختگی کے ساتھ کی جائے۔ کیونکہ انسان نہ فرشتہ ہے نہ شیطان وہ بیک وقت بہت سی خوبیوں خامیوں کج رویوں، کوتاہیوں، بے وقوفیوں، کامیابیوں اور ناکامیوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔ وہ نفرت بھی کرتا ہے اور محبت بھی، فرمانبردار بھی ہوتا ہے اور نافرمان بھی، قربانی بھی دیتا ہے اور کبھی کبھی خود غرض بھی بن جاتا ہے۔ انسان کبھی روتا ہے، کبھی ہنستا ہے اور کبھی سنجیدہ بھی رہتا ہے۔ اگر انسان اپنے حالات اور واقعات کو سیدھے سادے سپاٹ اور دھلے دھلائے انداز میں لکھنے کی بجائے بلا تکلف سچائی کے ساتھ لکھ لے تو یہ قاری کے لیے بڑی دل چسپ اور دل کش چیز بن جاتی ہے۔ اور یہی خوبی "علی پور کا ایلی" میں نظر آتی ہے۔ بقولِ مصنف:

""علی پور کا ایلی" میں نے اُردو ادب کے خلاف احتجاج کے طور پر لکھی تھی اُردو ادب کئی ایک پہلوؤں میں بڑا اجلا تھا۔ بڑا مہذب تھا، بڑا اخلاق زدہ تھا، اس حد تک کہ حقیقت پسندی سے بے گانہ ہو جاتا ہے اُردو ادب کی خود نوشتیں بڑی دھلی دھلائی، کلف زدہ اور استری کی ہوئی تھیں، میں نے سوچا، ایک سچی خود نوشت پیش کرو، اخلاق اور تہذیب سے بے نیاز۔"(۱)

یہ ایک ایسے باغی شخص کی داستان ہے جو کسی چیز کو خاطر میں نہیں لاتا معاشرت اور روایات سے بغاوت پر تُلا ہوا ہے حتیٰ کہ اپنی اور اپنے خاندان کی عزت کو بھی خاطر میں نہیں لاتا۔ کسی چیز کی پرواہ کیے بغیر بے ساختہ لکھتے جاتا ہے۔ مفتی نے "علی پور کا ایلی" میں کرداروں اور مقامات کے نام بدل دیے ہیں تاکہ کسی کی دل آزاری نہ ہو اگرچہ خود اعتراف کیا کہ یہ اُن کی آپ بیتی ہے۔ اپنے عیبوں اور کمزوریوں کو چھپانے کی کوشش نہیں کی۔ ممتاز مفتی کی اس بے تکلفی اور بے ساختہ پن نے اس آپ بیتی کو ناول بنا دیا۔ حالانکہ اُردو ادب میں خود نوشتوں کی تعداد بہت زیادہ ہے لیکن بقول اُن کے اسے دھلی دھلائی کلف دار بنانے کی کوشش کی گئی ہے، اس لیے غیر دل چسپ اور بے مزہ ہیں ان میں وہ بے ساختگی اور سچائی نہیں جو "علی پور کا ایلی" میں ہے۔ قارئین سیدھے سادھے اور سپاٹ واقعات کی بجائے چٹخارہ دار واقعات اور باتوں میں کچھ زیادہ دل چسپی لیتے ہیں۔ اور علی پور کا ایلی ایسے واقعات سے پُر ہے۔ اس لیے اسے قبول عام کی سند حاصل ہو گئی یہ ہمیشہ پڑھی جائے گی۔ یہ ایک بار پڑھ کے دوبارہ پڑھنے کو جی چاہنے والی چیز ہے۔ کیونکہ اِس کا چٹخارہ پن اور رنگینی قاری کو دوبارہ پڑھنے پر مجبور کرتا ہے۔ امجد اسلام امجد لکھتے ہیں:

"۔ہماری بیگم، مطالعے کی کوئی بہت زیادہ شوقین نہیں ہے لیکن گذشتہ چار پانچ برس میں وہ مفتی جی کی تحریروں خصوصاً "علی پور کا ایلی" اور "الکھ نگری" کو اتنی بار پڑھ چکی ہیں کہ گذشتہ برس جب مفتی جی کے گھر پر ان سے پہلی ملاقات کے دوران انھوں نے ان کتابوں میں بکھرے ہوئے درجنوں کرداروں کے بارے میں سوالات کیے تو پہلے تو وہ حیران رہ گئے اور پھر اس قدر خوش ہوئے کہ اندر سے اپنی تین چار کتابیں اُٹھا لائے اور ہمیں مخاطب کر کے کہنے لگے "یہ کتابیں تمھارے لئے نہیں ہیں، اس ذہین اور خوش ذوق لڑکی کے لئے جو پتہ نہیں کیسے تمھارے ہاتھ لگ گئی۔"(۷)

"علی پور کا ایلی" پڑھتے ہوئے اندازہ بھی نہیں ہوتا کہ یہ کسی شخص کی داستانِ حیات ہے۔ کیونکہ مفتی نے آنکھیں بند کر کے اپنے سچے حالات و واقعات، احساسات وغیرہ کو سپردِ قلم کیے ہیں۔ وہ انسانی نفسیات کے ماہر عکاس تھے۔ انھوں نے انسانی نفسیات کے انتہائی نہاں گوشوں میں جھانک کر اس کے بہت باریک باریک نقطے پیش کیے ہیں۔ ممتاز مفتی فن اور شخصیت کے لحاظ سے لازوال تھے، وہ اپنے فن میں ایک الگ دبستان کے حیثیت رکھتے ہیں۔ بقولِ ضمیر جعفری:۔

"ممتاز مفتی اُردو ادب میں اسلوب دیگر کے، الگ دبستان کے خالق ہیں، اِن کے فن و فکر کو میں ایک ایسے جوان رعنا سے تشبیہہ دوں گا جو دیکھنے میں بہت الہڑ مگر سوچنے میں نہایت بالغ ہے۔ آپ اس سے پیار بھی کر سکتے ہیں اور بصیرت بھی حاصل کر سکتے ہیں۔ مفتی کا ادب زندہ ہی نہیں ہمیشہ جوان بھی رہے گا۔ سوچتا ہوں اگر ممتاز مفتی پیدا نہ ہوتا تو زندگی کئی رعنائیوں اور دل چسپیوں سے محروم رہ جاتی۔"(۸)

علی پور کا ایلی پڑھ کر اُن کے فن و فکر کی داد دینی پڑتی ہے۔ یہ اُن کی آپ بیتی ہے۔ اس پہ آپ بیتی سے زیادہ ناول کا گمان ہوتا ہے کیونکہ اس میں ناول کے ساتھ تمام عناصر کو برتا گیا ہے۔ اس بارے میں منشا یاد کچھ یوں رقم طراز ہیں:

”بطورِ ناول نگار ممتاز مفتی نے اُردو ادب کو "علی پور کا ایلی" جیسا عظیم اور ضخیم ناول دیا ہے جس کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا زندگی کا مطالعہ اور تجربہ کس قدر وسیع اور عمیق ہے۔ اور انھیں واقعات نگاری جزئیات نگاری اور لطیف ترین جذبوں اور احساسات کو بیان کرنے میں کس قدر قدرت اور مہارت حاصل ہے۔۔۔۔۔ ممتاز مفتی نے اپنے ناول "علی پور کا ایلی" سے خود اچھا سلوک نہیں کیا ہر عظیم تخلیق کے پیچھے مصنف کا ذاتی تجربہ اور مشاہدہ تو ہوتا ہی ہے مگر ممتاز مفتی شروع سے اپنے اس ناول کو آپ بیتی کہنے پر اصرار کرتے چلے آئے ہیں۔ اگر وہ یہ فیصلہ قارئین اور نقادوں پر چھوڑ دیتے کہ یہ آپ بیتی ہے یا ناول تو زیادہ اچھا ہوتا۔“(۹)

تو اکثریت کی یہ رائے ہے کہ علی پور کا ایلی ناول ہے کیونکہ یہ آپ بیتی پڑھتے ہوئے قدم قدم پہ ناول کے عناصر یعنی کہانی پن، پلاٹ، کردار نگاری، مکالمہ، منظر، جذبات نگاری، تجسّس اور کچھ مبالغہ و رنگ آمیزی کا احساس ہوتا ہے یعنی اول تو یہ کہ مصنف نے براہِ راست بات شروع کرنے کی بجائے ایک راوی کے انداز میں بات شروع کرنے کی کوشش کی ہے۔ اپنے آپ کو ایلی کے کردار میں ظاہر کیا ہے اور ایلی کی کہانی شروع کی ہے۔ ابتداء ہی سے کہانی سنانے کا اندازا اپنایا ہے یعنی اس آپ بیتی کے شروع میں ہی ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ راوی کسی ایلی نامی شخص کی کہانی سُنا رہا ہے۔ جیسے لکھتے ہیں۔

”اس کا نام الیاس تھا۔ لیکن گھر میں سبھی اسے ایلی کہا کرتے تھے۔ "۔۔۔۔ ایلی" اس کے ابّا آواز دیتے۔۔ ابّا کی آواز سن کر اس کا دل دھک سے رہ جاتا۔“(۱۰)

اس آپ بیتی کا انداز نہ صرف شروع ہی سے کہانی سنانے کا ہے بلکہ اس پوری ضخیم کتاب میں مسلسل ایلی نامی شخص کی کہانی سنائی گئی ہے۔ اس پوری کہانی میں اگرچہ بہت سے واقعات اور کردار ہیں لیکن یہ سارے واقعات و کردار ضمنی ہیں مرکزی نقطہ ایلی، اور ایلی کی زندگی کے حالات و واقعات ہیں۔ اس میں ایک ایسے عظیم شخص کی عظیم کہانی ہے، جسے پڑھ کر مایوس اور ناامید لوگوں کے بھی حوصلے بلند ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ اگر ہم ایلی کے حالات کے تناظر میں اس کی شخصیت کا تجزیہ کریں تو یہ ایک بہادر، بلند ہمت اور حوصلہ مند اور صابر شخص کی کہانی ہے۔ اگرچہ اُن کے ابتدائی حالات اور باپ کی توجہ اور محبت کی کمی کی وجہ سے اُن کی شخصیت میں کچھ جُھجک اور انکساری سہی لیکن ہم اُنھیں مکمل طور پر احساس کمتری کا شکار نہیں کہہ سکتے ہیں۔ اگرچہ بچپن میں باپ کا خوف، مزاج کی جھجک اور انکساری اُن کا خاصا رہا لیکن وقت اور حالات کے ساتھ ساتھ اُن کی شخصیت بدل گئی۔ اگر وہ احساس کمتری کا شکار ہوتے اور خود دار نہ ہوتے تو وہ سرکاری نوکری سے استعفیٰ نہ دیتے اگر وہ احساس کمتری کا شکار ہوتے تو وہ شہزاد جیسی شوخ اور خوبصورت عورت کے ساتھ بے خوفی سے محبت نہ کرتے۔ اور اُسے چھ بچوں سمیت بھگا کر نہ لے جاتے۔ اگر اُن میں خود داری نہ ہوتی تو وہ آخر میں شہزاد کے اس ضد کے سامنے کہ اس کی بیٹی کو طلاق دلوا دے جُھک جاتے۔

”ایلی" اور جب ایلی جاتا ہے تو دو انگلیوں سے بوٹی اُٹھا کر ایلی کی طرف بڑھا دیتے "ایلی بوٹی۔۔۔ اور ایلی اُسے ہاتھ میں اُٹھا کر یوں اپنے کمرے میں داخل ہوتا جیسے کوئی تمغہ ہو۔“(۱۱)

"علی پور کا ایلی" میں ابتداء سے ایک ایسے بچے کی کہانی شروع ہو جاتی ہے جس کا نام الیاس ہے مگر گھر میں اسے ایلی کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ ایلی کا باپ علی احمد ایک تعلیم یافتہ شخص ہے۔ اور محکمہ تعلیم میں ایک اچھے عہدے پر فائز ہے۔ وہ بہت رنگین مزاج شخص ہے، اور اس رنگین مزاجی کی وجہ سے ایلی کی پیدائش کے بعد صفیہ نامی ایک خوبصورت عورت سے شادی کر لیتا ہے۔ اور یوں بچپن ہی سے ایلی کے سر پر سوتیلی ماں کا سایہ آ جاتا ہے جو ایلی اُن کی ماں ہاجرہ اور بہن فرحت کو زیر دست رکھتی ہے۔ اور علی احمد بھی پوری طرح اس عورت کے ہو کر رہ جاتے ہیں۔ سارا دن اپنے کمرے میں صفیہ کے ساتھ گپ شپ یا کچھ لکھنے میں مصروف رہتے ہے ایلی اور اُن کی ماں علی احمد کے توجہ اور محبت سے محروم رہتے ہے اور ہاجرہ کی حیثیت تو گھر میں محض نوکرانی کی سی ہو کر رہ جاتی ہے۔ وہ صرف آٹا گوندھنے اور آلو چھیلنے میں مصروف رہتی ہے۔ ایلی بھی باپ کی شفقت اور توجہ سے محروم رہتا ہے باپ کا تعلق ایلی سے صرف اتنا رہ جاتا ہے کہ جب وہ کھانے کے لیے بیٹھ جاتا ہے تو گوشت کی بوٹی دو انگلیوں میں اُٹھا کر ایلی کو آواز دیتے۔

جیسے ایلی علی احمد کا بیٹا نہیں اِس کے نوکرانی کا بیٹا ہو، اور وہ ایلی کو اپنے پاس کھانے پہ بٹھانے کی بجائے صرف ایک بوٹی دینے پہ اکتفا کرتے ہیں۔ اور یا جب کبھی علی احمد کو حقہ کی ضرورت پڑتی تو ایلی کو آواز دیتے۔ "ایلی حقہ بھر دو"۔۔ ایلی کا بچپن اِن حالات میں گزرتا گیا۔۔۔ دوسری طرف سوتیلی ماں صفیہ بھی نوکر کی طرح ایلی پہ حکم چلاتی۔

"ایلی۔۔۔ بازار سے سودا لا دے ایلی۔"(۱۲)

اور یا جب کبھی علی احمد نے کسی عورت کو کچھ بھیجنا ہوتا تو ایلی کے ہاتھ بھجواتے۔ گھر میں اُن کی صرف یہ حیثیت تھی نہ بیٹے کے حیثیت سے ایلی کو زیادہ توجہ دی جاتی نہ وہ لاڈو پیار ایلی کو میسر تھا جو اکلوتے بیٹے کے لیے باپ کے دل میں ہوتا ہے۔ اگرچہ ایلی کی ایک بہن بھی تھی لیکن وہ باپ کے لیے بالکل نہ ہونے کے برابر تھی۔ ان حالات میں وہ علی احمد سے بھی متنفر اور بد دل ہوتے جا رہے تھے کیونکہ باپ کے ہوتے ہوئے بھی وہ نہ صرف باپ کے پیار و توجہ سے محروم تھے بلکہ باپ ایک سرکاری عہدہ پر فائز ہونے کے باوجود ایلی کو ضروریاتِ زندگی کی کمی رہی۔ اور احساس محرومی کی وجہ سے جھجک خوف اور شرمیلے پن کا شکار رہا۔ اس لیے ایلی کو نئے لوگوں سے ملنے اور بات کرنے میں دشواری ہوتی۔ اگرچہ بعد میں علی احمد ایلی کی پڑھائی کے لیے فکرمند ہوتے ہیں اور میٹرک کرنے کے بعد ایلی کو کالج میں داخل کرواتے ہیں اور بار بار نصیحت کرتے ہیں کہ پڑھائی کی طرف توجہ دو۔ لیکن اس شرمیلے پن اور جھجک کی وجہ سے وہ ہمیشہ کلاس سے غیر حاضر رہتا اور اپنی اس کمزوری کی وجہ سے مسلسل دو تین دفعہ فیل بھی ہوا، وہ ذہین تھا لیکن اس کی بچپن کے احساس محرومی نے اسے دو تین سال کامیاب نہ ہونے دیا۔ لیکن پھر بھی ہم کو ایلی کی مستقل مزاجی اور ہمت کی داد دینی پڑتی ہے کہ دو تین دفعہ ناکام ہونے کے باوجود بھی اس کا دل پڑھائی سے اُچاٹ نہیں ہوا بلکہ اس نے اپنی پڑھائی جاری رکھی اس خیال سے کہ اِس کی ماں ہاجرہ کو اِس سے بڑی امیدیں وابستہ ہیں اور لکھ پڑھ کے وہ کچھ کمانے کے قابل ہو اور اُن کی غربت میں کمی آئے۔ دوسری طرف ایلی کو اپنے ایک رشتہ دار کی بیوی شہزاد سے محبت ہو جاتی ہے جو نہ صرف عمر میں اس سے بڑی ہے بلکہ چھ بچوں کی ماں بھی ہے اور ایلی عجیب کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے، کہ کسی اور کی عزت اور شادی شدہ عورت، چھ بچوں کی ماں یہ بات اُس کے ضمیر پر بار تھی۔ لیکن شہزاد جیسی شوخ اور خوبصورت عورت کی محبت سے خود کر چھڑانا یہ بھی ایلی کے لیے ممکن نہ تھا، جب کسی روز ایلی اُن کے گھر نہیں جاتا تو وہ خود آ کر ایلی کو خود لے جاتی۔ اس طرح دونوں کی محبت کا راز رفتہ رفتہ کھل جاتا ہے اور سارے محلے میں اُن کی محبت کی شہرت ہو جاتی ہے۔ اس دوران وہ چھ سات سال تعلیم کے سلسلے میں گھر سے باہر گزارتا ہے لیکن تب بھی شہزاد کی محبت سے دستبردار نہیں ہوتا اور جب کبھی چھٹیوں میں گھر آتا تو سارا سارا دن شہزاد کے گھر میں پڑا رہتا۔

تعلیم کے دوران ایلی کو اپنے ہاسٹل کے پڑوس میں سادی نامی ایک لڑکی سے محبت ہو جاتی ہے سادی اور ایلی کی محبت کا پتہ سادی کے گھر والوں کو چل جاتا ہے اور پھر ایلی کھلم کھلا اُن کے گھر کبھی کبھی جاتا ہے لیکن جب ایلی تنہا ہوتا ہے تو اس دوران شہزاد آ کے ایلی کے سامنے کھڑی ہو جاتی ہے اور ایلی کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ آیا مجھے سادی سے محبت ہے یا شہزاد سے۔ گویا شہزاد سے محبت کے بعد کسی اور لڑکی سے محبت کرنا اور اس کا ہو جانا ناممکن بات تھی ایلی کی سادی سے محبت کی وجہ صرف یہ تھی کہ وہ نہایت حاضر جواب تھی۔ گہری اور شاعرانہ باتیں کیا کرتی تھی گویا اسی خوبی نے ایلی کو متوجہ کیا تھا۔ لیکن شہزاد ایلی کی روح میں اتر چکی تھی اُسے شہزاد سے صرف محبت نہیں عقیدت تھی اس لیے وہ کسی صورت میں شہزاد کو چھوڑنے کے لیے تیار نہیں تھا۔ اور بار بار شہزاد سے کہتا ہے آؤ کہیں چلے جاتے ہیں۔ اگرچہ شہزاد اُسے بار بار سمجھاتی ہے کہ میں چھ بچوں کی ماں ہوں اپنی زندگی برباد مت کرو مگر ایلی کہتا ہے کہ اس طرح تو بہت آباد ہو گی۔ اور جب بی اے کرنے کے بعد ایلی کو محکمہ تعلیم میں نوکری مل جاتی ہے۔ اور جس جگہ وہ سکول میں ٹیچر تھا وہاں ایک گھر کرایہ پر لے کر شہزاد کو چھ بچوں سمیت بلاتا ہے اور شہزاد بھی اپنے گھر اور شوہر کو چھوڑ کر چھ بچوں کو ساتھ لے کر ایلی کے پاس چلی جاتی ہے۔ ادھر سارے محلے والے ایلی کے خلاف اُٹھتے ہیں اور شہزاد کا شوہر شریف اس کے خلاف قانونی کاروائی کرتا ہے۔ ایلی بہت مشکلات میں پھنس جاتا ہے اس کے علاوہ اسے بہت زیادہ معاشی مشکلات کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے۔ کچھ عرصہ بعد اُن کے ہاں ایک بیٹا پیدا ہو جاتا ہے اُس کا نام وہ عالی رکھ دیتے ہیں۔ اس دوران شہزاد کو دق ہو جاتی ہے اور وہ فوت ہو جاتی ہے۔ شہزاد نہ صرف ایلی کی بیوی تھی بلکہ وہ اِس کی محبوبہ بھی تھی اور آخر وقت تک رہی۔

ایلی عالی کو اپنی محبت کی آخری نشانی اور زندگی کا بہت بڑا سرمایہ سمجھ کر بہت محبت کرنے لگتا ہے۔ اور ہر وقت اپنے ساتھ رکھتا ہے۔ ایلی شہزاد کی موت کے بعد اپنی ماں ہاجرہ کے کہنے پر دوسری شادی کر لیتا ہے لیکن صرف عالی کی پرورش کی خاطر۔ اس دوران وہ محکمہ تعلیم کی ملازمت چھوڑ کر بمبئی فلم کمپنی میں شمولیت حاصل کر کے بمبئی چلا جاتا ہے۔ اس وقت تقسیم برِ صغیر کے سلسلے میں فسادات شروع ہو جاتے ہیں اور وہ عالی کی فکر میں بمبئی چھوڑ کر علی پور آ جاتا ہے۔ اور اپنے سارے خاندان والوں کو لے کر پاکستان چلا آتا ہے۔ اور اس طرح ایلی کی کہانی ختم ہو جاتی ہے۔

"علی پور کا ایلی" میں دیگر کرداروں کے حالات و واقعات بھی موقع و محل کے مطابق ضمنی طور پر آتے ہیں، لیکن مصنف کی فوکس ایلی کے کردار اور حالات و واقعات پر ہے۔ اس خود سوانحی ناول میں شروع سے آخر تک ہمیں ایلی نامی شخص کی کہانی ملتی ہے

"علی پور کا ایلی" کی کہانی مشکلات اور پریشانیوں میں پلے بڑھے شخص کی کہانی ہے۔ اس آپ بیتی کی کہانی جو کہ ایک مربوط انداز میں شروع سے آخر تک آگے بڑھتی ہے اس آپ بیتی کو صنف ناول کے قریب کر دیتی ہے اور اس کہانی کا ربط و تسلسل، اس کی دل چسپی و دل کشی شروع سے آخر تک بر قرار ہے اس وجہ سے قاری اس کہانی کو پڑھتے ہوئے اس میں کھو جاتا ہے۔

اس سلسلے میں بلقیس طاہرہ لکھتی ہیں:

"کہانی لکھتے نہیں، داستان گو ہیں قصہ خوانی بازار کی کہانی سناتے ہیں، پانی کی سی روانی کے ساتھ قاری کو ساتھ ساتھ انگلی لگائے پھرتے ہیں۔" (۱۳)

ناول کا دوسرا عنصر پلاٹ ہے جو کہانی کی دل چسپی اور دل کشی کو دوبالا کر دیتا ہے کہانی میں ایک مربوط اور مسلسل پلاٹ کا موجود ہونا بہت ضروری ہے، کیونکہ قاری کی دل چسپی تب کہانی پڑھنے میں بر قرار رہتی ہے جب کہانی میں ایک مربوط، مسلسل اور جُڑا ہوا پلاٹ موجود ہو۔ کہانی کے واقعات میں فطری ترتیب اور نسبت پائی جاتی ہو۔ اگر ہم "علی پور کا ایلی" کی کہانی کو دیکھیں تو یہاں ایک فطری اور مربوط پلاٹ موجود ہے۔ تمام واقعات ایک مربوط و مسلسل انداز میں شروع سے آخر تک آگے بڑھتے ہیں۔ کہانی کی شروع میں ایک بچے کی کہانی شروع ہو جاتی ہے اور ابتداء ہی میں اس کے حالات اور کردار کے بارے میں مختصر طور پر قاری کو بتایا جاتا ہے۔ اور قاری سمجھ جاتا ہے کہ یہاں ایک شخص کی کہانی اس کے بچپن کے حالات ہی سے شروع کر کے سنائی جاتی ہے۔ اس لیے قاری کہانی میں شروع سے دل چسپی لینے لگتا ہے۔ مرکزی کردار کے مختصر حال احوال کے بعد پھر وہ جس قصبے اور محلے میں رہتا ہے وہاں کا ذکر کرتا ہے۔ پھر اس کے والد کے کردار کے بارے میں تھوڑا سا بتایا جاتا ہے۔ اور آہستہ آہستہ یہ کہانی انتہائی خوبصورت و مربوط پلاٹ کے تحت آگے بڑھتی ہیں۔ اور اس طرح ایلی کی زندگی کے سارے حالات و واقعات بے ساختہ و فطری ترتیب کے ساتھ نہایت آہستہ آہستہ آگے بڑھتے ہیں۔ اس آپ بیتی کا کوئی واقعہ کوئی کردار وغیرہ غیر ضروری، بے جوڑ یا غیر فطری محسوس نہیں ہوتا بلکہ قاری پڑھتا ہی چلا جاتا ہے اور کہیں بھی کسی تشنگی اور بے ربطی کا احساس نہیں ہوتا۔ اس ناول نما آپ بیتی میں ایک مربوط پلاٹ شروع سے آخر تک موجود ہے۔ اس ضخیم آپ بیتی کے بے شمار واقعات نے اس کے پلاٹ کے ربط و تسلسل میں کوئی خرابی پیدا نہ ہونے دی اور نہ غیر دل چسپ اور پھیکا بنایا بلکہ اس کی ضخامت ہی پلاٹ کی خوبصورتی، دل چسپی اور ربط و تسلسل کا سبب معلوم ہوتی ہے۔ ابن انشاء اس سلسلے میں کچھ یوں رقم طراز ہیں:

"علی پور کا ایلی" ممتاز مفتی کا بڑا ابھاری کارنامہ ہے حجم اور وزن کے اعتبار سے ہی نہیں موضوع، پلاٹ اور اسلوب کے لحاظ سے بھی۔۔۔۔۔ اس کا اسٹائل بھی افسانے سے زیادہ داستان کا ہے، کڑی سے کڑی ملتی جاتی ہے زماں و مکاں کی زقندیں نہیں ہیں جن سے پائے نگاہ میں موچ آنے کا اندیشہ ہو یہ ناول قلم سے کم اور کیمرے سے زیادہ لکھا گیا ہے اور فوکس ایلی پر رہتا ہے۔" (۱۴)

ان چند لکیروں میں ابن انشاء نے اس ناول نما آپ بیتی کے پلاٹ کے خوبی بیان کی ہے کہ ضخیم ہے لیکن پلاٹ کی خوبی شروع سے آخر تک بدستور قائم ہے اور فوکس مرکزی کردار ایلی پر ہی رہتا ہے۔

کسی بھی قصے کہانی کا بنیادی عنصر کردار ہوتا ہے کیونکہ کہانی کردار کی موجودگی اور اس کی حرکت و عمل سے آگے بڑھتی ہے۔ قصے کہانی میں کئی کردار ہوتے ہیں لیکن ایک مرکزی کردار ہوتا ہے اور ساری کہانی کا دارومدار اسی پر ہوتا ہے کیونکہ کہانی اس مرکزی کردار کے گرد گھومتی ہے باقی کردار ضمنی ہوتے ہیں

۔ان ضمنی کرداروں میں کچھ کردار اس مرکزی کردار کے لیے بہت اہم ہوتے ہیں جو شروع سے آخر تک مرکزی کردار کے ساتھ ساتھ ہوتے ہیں بعض کردار موقع و محل کے مطابق اپنا کردار ادا کر کے پسِ منظر میں چلے جاتے ہیں۔

اگر۔"علی پور کا ایلی" پر نظر دوڑائیں تو یہ کرداروں کا میلہ ہے لیکن یہ سارے کردار ہر موقع کی مناسبت سے بہت اہمیت کے حامل ہیں اگر ان کرداروں میں سے ایک بھی ہٹا دیا جائے تو اس کہانی میں اس کی غیر موجودگی کا احساس ہوگا۔ معمولی سے معمولی کردار بھی غیر ضروری معلوم نہیں ہوتا۔"علی پور کا ایلی" ایک سچی کہانی ہے اور اس کے سارے کردار حقیقی ہیں لیکن مصنف نے دل شکنی کے خیال سے ان کے نام بدل دیے ہیں۔ اس کہانی کا مرکزی کردار ایلی ہے جو ظاہری طور پر شرمیلا، خوف زدہ اور کم گو دکھائی دیتا ہے۔ لیکن پھر بھی کہانی کی روح رواں ایلی ہے۔ یہ ایک ایسا کردار ہے جس نے اپنے تجربے سے بھی کچھ نہیں سیکھا، تعلیم بھی اس کا کچھ نہ بگاڑ سکی۔ اس کردار کی اہم خصوصیت اس کی راست بازی اور سچائی ہے۔ اپنی کمزوری بلا جھجک بتاتے ہیں ایک الہڑ بچے کی طرح اپنے جرم کو چھپانے کی بجائے خوف زدہ ہو کر اس کا اعتراف کرتے ہیں۔ اس لیے صنف مخالف فوراً اس کی ہمدرد و مددگار بن جاتا ہے۔ اس کہانی کو پڑھتے ہوئے ہر قاری کو ایلی کے کردار سے محبت ہو جاتی ہے۔ وہ اس کی راست بازی پر فدا ہونے لگتا ہے۔ وہ اس قدر ناسمجھ اور الہڑ ہے کہ چھ بچوں کی ماں ایک شادی شدہ عورت سے محبت کر کے اس کو چھ بچوں سمیت بھگا کے لے جاتا ہے لیکن اسے اس بات پہ ذرا بھی پشیمانی نہیں۔ اس محبت کی خاطر وہ اپنے رشتہ داروں اور محلے والوں کی مخالفت مول لیتا ہے۔ وہ آنکھیں بند کر کے اپنی محبوبہ کو اپناتا ہے چاہے کچھ بھی ہو۔

ایلی کے کردار کے علاوہ اس کہانی کا دوسرا کردار جو ایک شوخ ہیروئن کی طور پر سامنے آتی ہے وہ شہزاد کا کردار ہے۔ یہ اس کہانی کا بڑا متحرک اور جاندار کردار ہے۔ یہ ایک گھریلو عورت کا کردار ہے جو کہ اپنے خاوند کے گھر اور بچوں کو بھی سنبھالتی ہے لیکن جب اُسے ایلی سے محبت ہو جاتی ہے تو وہ اس محبت کو نبھانے میں بھی پیش پیش ہوتی ہے اور وہ اس قدر شوخ و بے باک ہے کہ سب کے سامنے ایلی سے ملتی ہے۔ شہزاد کی ہر بات اور انداز سے محبت ٹپکتی ہے۔ جب کسی دن ایلی اس کے گھر نہیں جاتا تو وہ اُسے ڈھونڈنے جاتی ہے اور اسے گھسیٹ کر لے آتی ہے۔ حتیٰ کہ اپنے شوہر سے بھی کھلم کھلا ایلی کی محبت کا اظہار کرتی ہے۔ اور جب ایلی اسے ساتھ لے جانے پر مجبور کرتی ہے تو وہ بھی آنکھیں بند کر کے اپنے عاشق کے ساتھ چلے جانے پر تیار ہو جاتی ہے اپنے گھر اور شوہر کو چھوڑ کر وہ اپنی محبت کی خاطر اپنے گھر اور شوہر کی قربانی تو دیتی ہے لیکن چھ بچوں کو اپنے ساتھ لے جاتی ہے۔ کیونکہ وہ ایک مشرقی عورت اور ماں ہے۔ ممتا کے جذبے سے کیسے خالی ہو سکتی ہے جو کہ شہزاد کے کردار کو حقیقت سے قریب کر دیتی ہے۔

شہزاد نہایت خوبصورت شوخ اور محلے کی دوسرے عورتوں سے بہت مختلف تھی اُس کو دیکھ کر اور اس سے محبت نہ ہونا ایک ناممکن بات تھی۔ اس لیے ایلی جسے ہمیشہ عورتوں سے خوف محسوس ہوتا ہے شہزاد کے سحر میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ مفتی نے اس کردار کو کچھ یوں پیش کیا ہے:

"محلے کے جوان تو شہزاد کو دیکھ کر حیران رہ گئے تھے۔ اس کی ہر بات نرالی معلوم ہوتی تھی، اس کا انداز بے حد انوکھا تھا۔ چق کی آڑ میں کھڑی ہونے کے بجائے وہ چق کو لپیٹ دیتی اور چھپ کر دیکھنے کے بجائے اطمینان سے کھڑکی کے زیرین سہارے پر پاؤں رکھ کر بے تکلفی سے ادھر اُدھر دیکھتی۔ وہ محلے والوں کی طرح میلے اور سادہ کپڑے پہننا پسند نہ کرتی تھی، اس کا دوپٹہ اعلانیہ شانوں پر گرا رہتا۔ جیسے وہ سر کی جگہ شانوں سے متعلقہ لباس ہو، اس کے بال نیم کھلے رہتے اور آنکھوں کے کونوں میں دور کنپٹیوں تک سرمے کی دھار صاف دکھائی دیتی۔"(۱۵)

یہ پڑھتے ہوئے شہزاد اپنی تمام تر خوبصورتی سج دھج، شوخی اور بے تکلفی کے ساتھ ہماری آنکھوں کے سامنے گھوم جاتی ہے۔ اور ایسا لگتا ہے کہ یہ سب ہم پڑھ نہیں رہے بلکہ دیکھ رہے ہیں۔ یہاں مفتی کے فن کردار نگاری و خاکہ نگاری کی داد دینی پڑتی ہے۔ اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ قلم سے کم اور کیمرے سے تصویریں زیادہ کھینچتے ہیں۔ مفتی نے شہزاد کے کردار کی ہر پہلو کو نہایت خوبصورتی اور موقع و محل کے مناسبت سے پیش کیا ہے، کہ وہ اس ناول کی ہیروئن کے طور پر سامنے آتی ہے۔

اس کردار کے علاوہ اس کہانی کا ایک اور کردار علی احمد کا ہے، جو شروع سے لے کر آخر تک اس کہانی میں اپنی خوش مزاجی اور رنگین مزاجی کے ساتھ نظر آتا ہے۔ وہ ایک نہایت رنگین مزاج اور عورتوں کا شوقین مرد ہے جسے اپنی پہلی بیوی ہاجرہ سے اپنی رنگین مزاجی کی بدولت دل چسپی نہیں ہوتی۔ کیونکہ نہ تو وہ جسمانی طور پر اس کے لیے قابلِ قبول تھی اور دوسری یہ کہ ہاجرہ ان بیویوں میں سے تھی جو خاوند کی آمد پر تسلیم و رضا کی شدت سے بے جان ہو کر رہ جاتی ہیں، شوخی اور رنگینی ہاجرہ میں مفقود تھی۔ اس لیے علی احمد اپنی رنگین مزاج طبیعت کی وجہ سے ایک صفیہ نامی عورت سے شادی کر لیتا ہے۔ لیکن پھر بھی اپنی رنگین مزاجی اور عمل تسخیر کے جذبے کے تحت صرف صفیہ پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ کہانی کے آخر تک ہم دیکھتے ہیں کہ چار شادیاں کر چکے ہیں اور بیسیوں معاشقے۔ اپنی پہلی بیوی سے ایک نوکرانی کا سا سلوک کرتا ہے۔ اور اپنے بیٹے ایلی سے بظاہر اتنا تعلق نظر آتا ہے کہ "ایلی" حقہ بھر دو، یا جب کھانے کے لیے بیٹھ جاتے تو دو انگلیوں میں گوشت کی بوٹی اُٹھا کر ایلی کو آواز دیتے "ایلی بوٹی" لیکن اس لفظ سے کہ "ایلی بوٹی" ایک محبت کرنے والے باپ کا جذبہ سامنے آتا ہے۔ وہ ایلی کی تعلیم کے لیے بھی فکر مند رہتا ہے اور ایلی کے بار بار فیل ہونے کے باوجود بھی اس پر مزید پیسہ خرچ کر کے اچھے سے اچھے کالج میں داخلہ دلواتا ہے۔ اس کے علاوہ علی احمد گھر کا ایک اچھا منتظم بھی دکھائی دیتا ہے۔ اگر ایک طرف اپنے شوق کی تکمیل کرتا دکھائی دیتا ہے تو دوسری طرف اپنے گھر سے بھی غافل نہیں۔ وہ عورتوں کے ساتھ تعلقات رکھنے کے باوجود بھی اپنی بیویوں کو خوش رکھنا اور اُن کا غصہ ختم کرنا خوب جانتا ہے۔ گھر میں بیک وقت دو تین بیویاں رکھنے کے باوجود بھی بہت خوشگوار زندگی گزارتا ہے۔ اگرچہ کبھی کبھی بیویوں کے ساتھ معمولی چھیڑ چھاڑ کرتا ہے لیکن اس نے کبھی جھگڑے کی صورت اختیار نہیں کی۔ مختصر یہ کہ اس کہانی کے شروع سے آخر تک اس کردار کی ہی ہی ہی سنائی دیتی ہے۔

مفتی نے اس کردار کے خدوخال اور جملہ خصوصیات کو دو تین لکیروں میں بیان کر کے فنِ خاکہ نگاری میں مہارت کا ثبوت دیا اور اس کردار کی ایک جیتی جاگتی شکل کو ہمارے سامنے پیش کیا ہے۔ وہ ہماری نظروں کے سامنے اپنے تمام خدوخال کے ساتھ چلتا پھرتا محسوس ہوتا ہے۔ علی احمد کے کردار اور ان کے واقعات نے اس ناول کی دل چسپی میں اضافہ کیا۔

ان کرداروں کے علاوہ اس آپ بیتی میں چند ایسے کردار اور بھی ہیں جو اس کہانی میں دل چسپی پیدا کرنے اور کہانی کی بنت کو آگے لے جانے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ ان کرداروں میں پہلے نمبر پر ایلی کی ماں ہاجرہ کا کردار ہے۔ ہاجرہ کے کردار کے بارے میں پڑھ کر ایک ایسی عورت کی تصویر ہماری آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے جو تسلیم و رضا و انکساری کا پیکر، انتہائی قناعت پسند، خدمت گزار بیوی اور محبت کرنے والی ماں ہے ہر چھوٹے بڑے کا احترام کرنا اپنا فرض سمجھتی ہے۔

اس کے علاوہ سادی کا کردار ہے جو اپنی خوبصورتی کے علاوہ حاضر جوابی، شوخی اور قابلیت کی بناء پر ایلی کو متاثر کرتی ہے۔ ممتاز مفتی نے اس کردار کے ذریعے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ عورت کی خوبصورتی کے علاوہ اس کی ذہانت بھی ایک ایسا ہتھیار ہے جس سے وہ کسی مرد کو متاثر کر سکتی ہے۔

اس کے علاوہ بھی بہت سے کردار نہایت دل چسپ ہیں جیسے ایلی کا دوست جمال، سادی کا بھائی انصار وغیرہ جو کہانی میں دل چسپی پیدا کرنے اور کہانی کی بنت کو آگے لے جانے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

کردار نگاری کے علاوہ "علی پور کا ایلی" میں مصنف نے نہایت خوبصورت اور چست مکالمے پیش کیے ہیں جو اسے ناول کے دائرے میں رکھ دیتے ہیں۔ مکالمے کے ذریعے ہی کسی کردار کے جذبات و احساسات کی عکاسی ہوتی ہے۔ اور اس کے ارادوں کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ مکالمہ تحریر میں ڈرامائیت اور دل چسپی پیدا کرنے کا ذریعہ ہے۔ کیونکہ کہانی کی سادہ اور سپاٹ تحریر سے قاری بور ہو جاتا ہے لیکن جب کسی کہانی و تحریر میں کہیں دو کرداروں کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے تو قاری چونک جاتا ہے اور بڑی دل چسپی اور انہماک سے پڑھنے لگتا ہے۔ "علی پور کا ایلی" کے مکالمے بڑے دل چسپ خوبصورت اور رومانیت سے بھرپور ہیں۔ خاص کر ایلی اور شہزاد کے درمیان ملاقات کے دوران ہونے والے مکالمے بہت رومانٹک ہیں۔ اور ایسا لگتا ہے جیسے ہم ناول نہیں پڑھ رہے بلکہ کسی متحرک سین میں ہیرو اور ہیروئن کو، دو محبت کرنے والوں کو آپس میں بات کرتے ہوئے دیکھ رہے ہیں۔ کیونکہ اُن کے مکالمے پڑھتے ہوئے اِن دونوں کے جذبات و احساسات کی

کیفیت کو قاری محسوس کرتا ہے۔ اس کے علاوہ اس کہانی کے شروع میں جب ایلی کی ماں ہاجرہ ایلی کو آواز دیتی ہے کہ: ایلی! ڈونگے میں پانی لادے" اور خود باورچی خانے میں داخل ہو کر برتن مانجنے، آٹا گوندھنے اور آلو چھیلنے میں مصروف ہو جاتی ہے تو اس دوران ایلی اپنی ماں ہاجرہ سے پوچھتا ہے۔

"اماں۔۔۔۔۔۔" وہ ماں کے قریب تر ہو جاتا ہے۔

ایلی: "تم ہر وقت ان کا کام کیوں کرتی ہو۔؟"

ہاجرہ: "گھر کا کام جو ہوا۔ گھر کا کام کرنا ہی پڑتا ہے نا"

ایلی: "گھر تو ان کا ہے اماں، پھر تم کیوں کام کرتی ہو؟"

ہاجرہ: "نہ بیٹا! ایسی باتیں نہیں کرتے"

ایلی: "اماں مجھے بھوک لگی ہے؟"

ہاجرہ: "کام ختم کر کے اپنا چولہا جلاؤں گی نا"

ایلی: "اتنی رات تو ہو چکی"

ہاجرہ: "بس ابھی ختم ہو جائے گا کام"

ایلی: "اماں! ہمارا چولہا الگ کیوں ہے؟"

ہاجرہ: "اپنا چولہا الگ ہی ہونا چاہیے بیٹا"

ایلی: "تو پھر تم دوسروں کا چولہا کیوں جلاتی ہو۔؟" (۱۴)

اس مکالمے سے ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ ایلی ایک ہوشیار اور محسوس کرنے والا بچہ ہے جو گھر کے حالات کو ماں کی بے بسی کو انتہائی کم عمری میں محسوس کرنے لگتا ہے۔

اس کے علاوہ بھی بیسیوں مکالمے اس ناول میں موجود ہیں جو کہ اس کہانی کی دل کشی اور دل چسپی میں اضافہ کرتی ہیں اور اس کہانی میں ڈرامائیت پیدا کرنے کا سبب بنتی ہیں۔

اس کے علاوہ ممتاز مفتی نے جگہ جگہ منظر نگاری اور جزئیات نگاری سے بھی کام لیا ہے اور ہر جگہ، واقعے یا کسی کردار کی جذباتی کیفیت کا منظر بڑے خوبصورتی اور متحرک انداز میں پیش کیا ہے کہ بالکل وہی منظر وہی سین تصوّر کے پردے پر ایک متحرک تصویر کی طرح چلنے لگتی ہے۔ "علی پور کا ایلی" کی اس خصوصیت کی وجہ سے اس کی ضخامت طبیعت پر گراں نہیں گزرتی۔ ممتاز مفتی نے چولہے کے پاس بیٹھی ہوئی ایلی کی سوتیلی ماں شمیم کا ذکر کچھ اس انداز میں کیا ہے کہ بالکل وہ منظر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔

دل چسپ اور متحرک منظر نگاری کے علاوہ یہ کہانی تجسّس اور سسپنس سے بھرپور ہے۔ جو جگہ جگہ قاری کی انہماک و دل چسپی میں اضافہ کرتا ہے کہ اب کیا ہو گا یا ایسا ہو گا کہ نہیں۔ جیسے جب ایلی کو سادی سے محبت ہو جاتی ہے اور وہ کھلم کھلا سادی کے گھر جاتا ہے اور سادی اور اس کے گھر والے ایلی کو رشتہ مانگنے کے لیے کہتے ہیں اور ایلی اس بات کا ذکر علی احمد سے کرتا ہے تو اس وقت قاری کی تجسس میں اضافہ ہو جاتا ہے کہ اب کیا ہو گا کیا علی احمد ایلی کی شادی سادی سے کرنے پر رضامند ہو گا کیونکہ ایلی کی منگنی پہلے سے ہو چکی ہوتی ہے۔ اس لیے قاری اب کیا ہو گا کی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے۔ ایک دوسری جگہ پر ایلی سے شادی کرنے کے کچھ عرصہ بعد جب شہزاد سخت بیمار ہو جاتی ہے اور لیڈی ڈاکٹر آپریشن کے لیے کہتی ہے تو شہزاد آپریشن کروانے سے انکار کرتی ہے کیونکہ آپریشن کے بعد بھی ٹھیک ہونے کی امید نہیں۔ اس خیال سے شہزاد لیڈی ڈاکٹر سے ہسپتال سے جانے کی اجازت طلب کرنے جاتی ہے لیکن ڈاکٹر صاف انکار کرتی ہے کہ آپریشن نہ کیا تو مریضہ صرف پندرہ دن تک زندہ رہ سکے گی لیکن شہزاد اپنے کپڑوں کی گھڑی لے کر نکل جاتی ہے اور پھر ایلی شہزاد کو کسی ہومیوپیتھک ڈاکٹر کے

پاس لے جاتا ہے۔ تو اس وقت بھی کہانی میں تجسّس بڑھنے لگتا ہے کہ اب پندرہ دنوں میں کیا ہو گا۔ کیا شہزاد ٹھیک ہو جائے گی یا واقعی مر جائے گی۔ مختصر یہ کہ کہانی میں بہت سے ایسے موڑ آتے ہیں جہاں تجسّس کی وجہ سے قاری کہانی پڑھنے میں زیادہ منہمک ہو جاتا ہے۔

ان تمام خصوصیات کے علاوہ "علی پور کا ایلی" اندازِ بیان اور زبان کے لحاظ سے ایک منفرد فن پارہ ہے۔ مصنف نے نہایت دل چسپ انداز میں کہانی کی ابتداء کی ہے۔ ہر چیز کو نہایت بے تکلفی سے اپنے تمام تر جزئیات کے ساتھ نہایت آسان اور برجستہ زبان میں تحریر کیا ہے۔ مصنف نے جگہ جگہ خوبصورت محاورے استعمال کیں ہیں جو بغیر کسی آورد کے آمد ہی آمد معلوم ہوتے ہیں۔

زبان اور اندازِ بیان کے لحاظ سے یہ ناول نما آپ بیتی نہایت دل چسپ ہے۔ ممتاز مفتی کا قلم لکھتا نہیں باتیں کرتا ہے جیسے ابدال بیلا لکھتے ہیں:۔

"ان کے لکھے لفظ کاغذ پہ سانس لیتے ہیں، بولتے ہیں، مسکراتے پھل جھڑیاں چھوڑتے ہیں۔ ان کی تحریر کے انگ انگ میں رنگ ہے، انگ انگ میں رنگ کی پچکاری وہ بھی کوئی ایسی ذہین اور دل کے تار تار ہلا دینے والی۔"(۱۷)

اس پوری آپ بیتی میں کہیں بھی بوجھل، ثقیل اور، مبہم الفاظ کا استعمال نہیں کیا۔ نہایت سادہ و سلیس زبان میں نثر لکھتے ہیں۔ ان کی تحریر نہایت صاف وشستہ ہے اس سلسلے میں منشایاد کچھ یوں لکھتے ہیں:

"ممتاز مفتی کا اندازِ بیان سادہ ہے جیسے وہ نہایت خوبصورت چونکا دینے اور بعض اوقات لرزا دینے والی محاوروں، تشبیہوں سے سنوارتے ہیں اس سے بیان میں دل چسپی اور دل کشی پیدا ہو جاتی ہے۔"(۱۸)

"علی پور کا ایلی" سلاست، بلاغت و فصاحت کے اعتبار سے ایک انوکھی چیز ہے اور اندازِ بیان و زبان کی خوبی نے اس کی ضخامت کو قاری کی طبیعت پر بار نہیں ہونے دیا۔ بلکہ ان جملہ خوبیوں کی بدولت اس خود سوانحی ناول کی دل چسپی اور دل کشی اس کی ضخامت پر بھاری ہے۔ اور قاری مزید خواہش کرنے لگتا ہے کہ کاش یہ اور بھی ضخیم ہوتا۔

حاصلِ بحث یہ ہے علی پور کا ایلی ہر لحاظ سے ناول ہے کیونکہ یہ ناول کے خیال سے لکھی ہوئی آپ بیتی ہے اور ممتاز مفتی چونکہ بنیادی طور پر افسانہ نگار اور کہانی نویس تھے اس لیے اپنی آپ بیتی میں رنگ ڈالنے اور اسے دل چسپ بنانے کے لیے ایسا انداز اختیار کیا ہے کہ دنیائے ادب میں ایک فن پارے کی حیثیت حاصل کر گئی جو ہمیشہ پڑھی جائے گی اور بار بار پڑھی جائے گی۔ اس ناول کی کہانی ممتاز مفتی کی اپنی کہانی ہے اور سب کردار اور واقعات حقیقی ہیں ممتاز مفتی خود بتاتے ہیں کہ:

"یہ آپ بیتی ۱۹۰۵ء سے لیکر ۱۹۴۷ تک کے حالات پر مشتمل ہے۔ اس آپ بیتی میں ہر واقعہ ہر کردار حقیقت پر مبنی ہے۔ افسانہ نگاری اسلوب میں ہو تو ہو واقعات میں حقیقت گوئی سے کام لیا گیا ہے۔ یہی اس کتاب کی امتیازی خصوصیت ہے۔"(۱۹)

مختصراً یہ کہ "علی پور کا ایلی" کی فنی خصوصیات اور مختلف ناقدین کے رائے اور خود ممتاز مفتی کے اعتراف کے بنیاد پر ہمیں یہ کہنے میں کوئی جھجھک نہیں کہ یہ ایک خود سوانحی ناول ہے۔

اس لیے انھوں نے اپنی زندگی کی کہانی میں موجود کرداروں کے نام بدل کر رکھ دیئے کیونکہ یہ انسان کی فطرت ہے کہ وہ اپنے رازوں کے بجائے دوسروں کے رازوں کو آسانی سے بتا سکتا ہے۔ اس لیے ممتاز مفتی نے اپنی کہانی کو فرضی الیاس کی کہانی بنا کر بیان کیا اور اس طرح اس کی خود نوشت نے اُردو ادب کے ایک ضخیم ترین ناول کا مقام پایا۔ اور اُردو ادب کی دیگر خود نوشتوں کی نسبت زیادہ دل چسپ اور بہت زیادہ پڑھی جانی والی اور بار بار پڑھی جانی والی خود نوشت بن گئی۔ اور اس کی سب سے بڑی وجہ آپ بیتی میں دل چسپی پیدا کرنے اور قارئین میں مقبول بنانے کے لیے اس کی فارم میں تبدیلی اور اس میں ناول کے عناصر کو شامل کرنے کی کوشش ہے۔

پروفیسر ڈاکٹر روبینہ شاہین شعبہ اُردو پشاور یونیورسٹی
عاصمہ پی ایچ ڈی سکالر شعبہ اُردو پشاور یونیورسٹی

حوالہ جات

۱۔ عزیز ملک، مضمون، "مفتی بڑا ادیب تھا"، مشمولہ سہ ماہی ادبیات، شمارہ ۱۹ بہار ۱۹۹۲ء۔ ص ۲۴۳
۲۔ شمیم احمد، مضمون، "ان کہی سے علی پور کا ایلی تک"، مشمولہ سہ ماہی ادبیات۔ ص ۲۵۲
۳۔ ابدال بیلا، "مفتی جی"، فیروز سنز لاہور ۱۹۹۷ء۔ ص ۶۲۳
۴۔ رشید احمد ڈاکٹر، مضمون، "ممتاز مفتی کی سینہ یاترا"، مشمولہ مفتی جی۔ ص ۴۲۵
۵۔ شمیم احمد، مضمون، "ان کہی سے علی پور کا ایلی تک"، مشمولہ سہ ماہی ادبیات، ص ۲۵۲
۶۔ ممتاز مفتی، "علی پور کا ایلی"، الفیصل ناشران لاہور۔ تیسرا ایڈیشن مارچ ۲۰۱۰ء۔ ص ۶
۷۔ امجد اسلام امجد، مضمون، "مفتی جی"، مشمولہ مفتی جی، فیروز سنز لاہور، ۱۹۹۷ء۔ ص ۲۰۶
۸۔ ضمیر جعفری، "تاثرات"، مشمولہ علی پور کا ایلی۔ ص ۱۱۔۱۰
۹۔ منشایاد، مضمون، "ممتاز مفتی کا فنی سفر"، مشمولہ مفتی جی، فیروز سنز لاہور۔ ص ۴۵۵
۱۰۔ ممتاز مفتی، "علی پور کا ایلی"۔ ص ۱۳
۱۱۔ ممتاز مفتی "علی پور کا ایلی"۔ ص ۱۵
۱۲۔ ایضاً۔ ص ۱۳
۱۳۔ بلقیس طاہرہ، مضمون، "گھاس کا سانپ"، مشمولہ مفتی جی۔ ص ۲۹۵
۱۴۔ ابن انشاء، مضمون، "مور چھل"، مشمولہ مفتی جی۔ ص ۶۲۱
۱۵۔ ممتاز مفتی "علی پور کا ایلی"۔ ص ۱۲۶
۱۶۔ ایضاً۔ ص ۱۴۱
۱۷۔ ابدال بیلا، "مفتی جی" فیروز سنز لاہور ۱۹۹۷ء۔ ص ۳۹
۱۸۔ منشایاد، مضمون، ممتاز مفتی کا فنی سفر"، مشمولہ مفتی جی، ص ۴۵۴
۱۹۔ ممتاز مفتی، "علی پور کا ایلی"۔ ص ۷

پریم چند کے افسانوی ادب میں خود سوانحی عناصر

ڈاکٹر سلمان علی

احمد اقبال

ABSTRACT

Munshi Premchand was an Indian writer counted amongst the greatest Indian writers of the early 20th century. He was a novelist, short story writer, and dramatist..His novels and fictions describe the problems of the poor and the urban middle-class. He used literature for the purpose of arousing public awareness about national and social issues and often wrote about topics related to corruption, child widowhood, prostitution, feudal system, poverty, colonialism and on the India's freedom movement. Premchand was influenced by Mahatma Gandhi's non-co-operation movement and the accompanying struggle for social reform.All the novels and short stories written by Precmchand are the mirrors of his real life. It reflects the ups and downs of Premchand's domestic , professional, political and social life.It's very amazing that Premchand has written his autobiography in shape of his writtings and shared his ideas, beliefs,sentiments,grief ,happiness and all inner and outer activites with the readers.Any reader of today wants to know about Premchand history and .his real life so he can easily find all information related to him by studying his novels and short stoires

اگر ہم انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے آغاز کا بنظرِ عمیق اور بہ ارادۂ تحقیق جائزہ لیں تو یہ بات روز روشن کی طرح عیاں ہو جاتی ہے کہ اس دور کے ادیبوں کے جم غفیر میں پریم چند وہ واحد اور لاشریک ادیب ہیں کہ جس کا قلم اپنے عہد اور سماج کے سیاسی، معاشرتی، اقتصادی، مذہبی اور ملکی و قومی مسائل کا ایک انتہائی جامع اور معتبر دستاویز مہیا کرتا ہے۔

پریم چند کے ادبی سفر کا آغاز ناولوں سے ہوتا ہے جو "اسرارِ معابد" سے شروع ہو کر " منگل سوتر" پر اختتام پذیر ہوتا ہے۔ بیچ میں مختصر افسانے کا سلسلہ بھی چل نکلتا ہے جس کی ابتدا" سوز وطن" کی صورت میں ہوتی ہے اور اختتام" واردات" کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ ایک مختصر وقفہ ڈرامہ نگاری کا بھی ہے جس میں اگرچہ اُس جوش و جذبہ اور حدّت کا فقدان ہے جو موصوف کی دیگر تخلیقات کا طرۂ امتیاز ہے تاہم اس میں بھی پریم چند کی زندگی کی ہلکی ہلکی جھلکیاں دھیرے دھیرے سر نکالنے کے لیے بیتاب نظر آتی ہیں۔

پریم چند کے ناولوں اور افسانوں دونوں میں اُس کے تجربات وخود سوانحی واقعات، خلوت و جلوت، عقائد و نظریات اور اُس کے مشاہدات و محسوسات کے بڑے واضح، نمایاں اور دلنشیں نقوش ملتے ہیں علاوہ ازیں پریم چند کی تخلیقات میں اس کے عہد کے نشیب و فراز، سیاسی اور سماجی حالات وواقعات سب کی ایسی جامع، مکمل اور مبسوط تصویر کشی ملتی ہے جسے دیکھ کر بلا مبالغہ کہا جاسکتا ہے کہ اُن کی تخلیقات جگ بیتی اور آپ بیتی کا حسین امتزاج ہے۔ پریم چند خود اس بات کا بارہا اقرار کر چکے ہیں۔ لکھتے ہیں :

" میرے اکثر قصے کسی نہ کسی مشاہدہ یا تجربہ پر مبنی ہوتے ہیں۔ میَں اس میں ڈرامائی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔"(۱)

ایک بار ایک خط میں اندر ناتھ مدان کے سوالات کے جواب میں پریم چند نے لکھا تھا:

" میرے اکثر کردار حقیقی زندگی سے لیے گئے ہیں گو ان کی اصلیت پر پردہ پڑا رہتا ہے۔"(۲)

پریم چند نے اپنے پہلے ناول " اسرارِ معابد " میں منادر اور معابد کے پجاریوں کی عیاریاں، عیاشیاں، سیاہ کاریاں اور کرتوت آشکارا کر کے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ عوام کو اُن دوغلے اور کھوکھلے سادھو سنتوں اور مذہبی پیشواؤں سے ہوشیار رہنا چاہیے اور اُنھیں کڑی سے کڑی سزا دے کر معاشرے کو ان مکروہ لوگوں کے چنگل سے آزاد کرنا چاہیے۔ ناول کے مطالعے سے واضح طور پر یہ پتہ چلتا ہے کہ اس ناول کے واقعات کا تعلق پریم چند کے مشاہدات و محسوسات اور اس کے عقائد و نظریات سے ہے۔

ڈاکٹر رابعہ مشتاق کہتی ہیں :

" ناول " اسرار معابد " میں پریم چند نے سماجی، معاشرتی اور سیاسی شعور کے پس منظر میں اس میں آریہ سماجی عقائد و نظریات سے اپنی وابستگی کا اظہار کیا ہے جس کے پس پردہ ہندو تہذیب و معاشرت میں اصلاح و تعمیر کا جذبہ موجزن ہے۔ پریم چند اس ناول کی تکمیل کے بعد بھی ایک عرصہ تک آریہ سماجی افکار و نظریات کے زیر اثر رہے۔"(۳)

پریم چند جس قسم کے ماحول میں پروان چڑھا تھا اُس کے اثرات اس کے قلب و ذہن اور سوچ و فکر کو ایک خاص سمت میں ڈھال رہے تھے۔ اس زمانے میں آریہ سماجی تحریک معاشرے کے ہر ذی شعور اور حساس لوگوں کے قلب و ذہن کو جھنجھوڑ رہی تھی۔ پریم چند جیسا حساس طبع ادیب بھی اس تحریک سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا یہی وجہ ہے کہ اس کی ہر تحریر میں سماجی اصلاحی پسندی کا جو عنصر ہے یہ آریہ سماجی تحریک کا عطا کردہ ہے۔ اس ناول کے بارے میں ممتاز نقاد ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں:

" اس ناول کا محرک ادبی حیثیت سے سرشار کی تصانیف کا مطالعہ، اُن کی عقیدت، ان کے رنگ میں لکھنے کی خواہش اور سماجی اعتبار سے اس کا محرک آریہ سماجی عقائد سے وابستگی اور ہندو مذہب و معاشرت میں اصلاح کا جذبہ کہا جا سکتا ہے۔"(۴)

پریم چند کے بارے میں فاضل نقاد کی رائے اس لیے بھی صحیح اور معتبر ہے کہ پریم چند نے خود اپنی آپ بیتی میں اس بات کا بار بار اقرار کیا ہے کہ اس نے زمانہ طالب علمی ہی میں سرشار کی تمام کتابیں پڑھ ڈالی تھیں اور وہ سرشار کی طرز تحریر سے حد درجہ متاثر تھے۔

پریم چند کے دوسرے ناول " ہم خرما و ہم ثواب " کا موضوع ہندو دھرم اور سماج میں بیوہ کا مسئلہ ہے جب ہم ناول کا مطالعہ بنظرِ غائر اور باریک بینی سے کرتے ہیں تو یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ ناول "ہم خرما و ہم ثواب " کے ہیرو امرت رائے اور پریم چند میں بے شمار باتوں میں مماثلت اور مطابقت نظر آتی ہے علاوہ ازیں زیر نظر ناول میں پریم چند کی زندگی کی تینوں جہات یعنی (۱) مشاہدات و محسوسات (۲) تجربات یا خود سوانحی واقعات (۳) عقائد و نظریات کی جھلکیاں واضح طور دیکھنے کو ملتی ہیں۔

ناول کے ہیرو آریہ سماج کے نظریات سے نہ صرف متاثر تھے بلکہ وہ ان نظریات و تصورات کا ہر جگہ پرچار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ امرت رائے کی طرح پریم چند بھی آریہ سماجی نظریات کے زبردست مبلغ اور حامی ہیں۔

ناول " ہم خرما و ہم ثواب " کا ہیرو امرت رائے ہے اور یہ عجیب اتفاق ہے کہ پریم چند کے مشہور و محبوب بیٹے کا نام بھی امرت رائے ہے۔ ناول کا ہیرو امرت پیشے کے لحاظ سے ایک وکیل ہیں۔ بچپن میں پریم چند کو بھی وکیل بننے کا ارمان تھا جس کا اظہار اس نے خود اپنی سوانح عمری میں کیا ہے۔

" مجھے ایم اے پاس کر کے وکیل بننے کا ارمان تھا۔"(۵)

ناول کا ہیرو امرت رائے محبت تو پریما سے کرتا ہے مگر بعض وجوہات کی بنا پر وہ ایک بیوہ پورنا کی طرف راغب ہو جاتا ہے۔ اور اس سے شادی کر لیتا ہے بالکل اسی رنگ کا مسئلہ پریم چند کی زندگی میں بھی آیا تھا کہ اس زمانہ میں پریم چند نے بھی ایک لڑکی سے محبت کی تھی جس کا اعتراف آخری عمر میں انھوں نے شیورانی دیوی سے کیا ہے۔

" آپ (پریم چند) بولے " اچھا ایک اور چوری سنو۔ میں نے اپنی پہلی بیوی کے جیون کال میں ہی ایک عورت رکھ چھوڑی تھی، تمھارے آنے پر بھی اس سے میرا تعلق تھا۔ میں (شیورانی دیوی) نے کہا" مجھے معلوم ہے۔"(٦)

جب پریم چند اس لڑکی سے شادی کرنے میں کامیاب نہ ہوئے تو انھوں نے ایک بال بیوہ شیورانی دیوی سے شادی کر لی اس طرح ان کا یہ اقدام ہم خرما و ہم ثواب کے مصداق کہا جا سکتا ہے۔

پریم چند نے ناول " بیوہ" " جلوۂ ایثا" اور "بازار حسن" اور "نرملا" میں کمسنی کی شادی اور بے جوڑ اور بے میل شادی کو ہدف تنقید بنایا ہے کیونکہ پریم چند نوجوانی کی شادی اور بے میل شادی کے تلخ نتائج کا خود شکار تھے۔ پہلی بیوی سے نباہ نہ ہونے پر اسے ہمیشہ کے لیے میکے بھیج چکے تھے۔ اس زمانے میں انھوں نے ایک نوجوان بیوہ سے دوسری شادی کی اور اصلاحِ معاشرت کے میدان میں بڑی جرأت کے ساتھ عملی قدم اٹھایا۔ ڈاکٹر شمیم نکہت کی رائے میں عورت اور بیوہ کے مسائل ہی اس ناول کے ابتدائی محرکات تھے، وہ لکھتی ہیں:

" ۔۔۔ ہم یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ بیوہ کا مسئلہ ان کے ذہن پر برابر چھایا رہا اور وہ اس کے حل کرنے کی کوشش میں مصروف رہے اس لیے ان کے ابتدائی ناول " ہم خرما و ہم ثواب "میں بھی بیوہ ہی کا مسئلہ ملتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ پریم چند کی ناول نگاری کے ابتدائی محرکات عورت اور بیوہ کے مسائل ہی تھے۔"(٧)

۱۹۱۷ء میں روس میں محنت کشوں اور مزدوروں کے انقلاب نے پریم چند کے دل و دماغ پر گہرا اثر ڈالا۔ وہ گاندھی جی کی شخصیت کے زیر اثر ویسے ہی اس پسے ہوئے طبقے کے ساتھ گہری ہمدردی رکھتے تھے۔ انقلابِ روس نے دنیا بھر میں مزدوروں اور کسانوں کو خواب غفلت سے بیدار کر کے اپنا حق پہچاننے اور لینے کا جذبہ عطا کیا۔ پریم چند جیسے حساس طبع ادیب نے اس انقلاب کا گہرا اثر لیا جس کا پرتو اُس کے ناول "گوشۂ عافیت" میں واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے علاوہ ازیں جس زمانہ ۱۹۱۹ء۔۱۹۲۰ء میں پریم چند نے گورکھپور میں یہ ناول لکھا تھا اس عہد میں بستی، گونڈہ، رائے بریلی اور دوسرے مشرقی اضلاع میں ہزاروں کسان بغاوت کر رہے تھے۔ پریم چند کو اسی سے بھی تحریک ملی۔

پریم چند کا ناول " غبن " اس کے تجربات، مشاہدات، تاثرات، محسوسات، نظریات، شعورِ حیات، تصور حیات، نظریات اور اس کے خود سوانحی اثرات کا بہترین عکاس ہے۔ اس میں وکٹر ہیوگو اور گالسوردی کے تصورات کی جو ہلکی سی جھلک نظر آتی ہے اس کی وجہ بھی ظاہر ہے کہ پریم چند ناول کی تصنیف کے زمانے میں ان دونوں حضرات سے بے حد متاثر تھے۔ اس ناول کے بارے میں امرت رائے کہتا ہے:

" غبن " کا آخری نصف سارے کا سارا، انقلابیوں کے خلاف پولیس کے جھوٹے مقدمے کی داستان ہے۔۔۔۔ ۲۰/مارچ ۱۹۲۹ء تک جب کہ پورے ملک میں تلاشیاں اور لوگوں کی گرفتاریاں ہوئیں، غبن شاید آدھے سے کچھ کم لکھا گیا تھا اور بعد کے آدھے سے زیادہ حصے پر اگر اس مقدمے کا سایہ پڑ رہا ہو تو یہ کچھ تعجب کی بات نہ ہوگی کیونکہ وہ ایک ایسا مقدمہ تھا جس نے ساری دنیا میں تہلکا مچا دیا تھا۔"(٨)

'چوگان ہستی' کا کردار سورداس ایک جیتا جاگتا کردار ہے جس کے ساتھ پریم چند کی روزانہ ملاقات ہوتی ہے۔ امرت رائے لکھتا ہے:

" ادھر کچھ دنوں سے ایک اندھا اکثر دکھائی پڑتا ہے۔ اس کے چہرے مہرے، بول چال میں کچھ خاص بات ہے۔ اسے دیکھ کر ایک ناول کا خاکہ ذہن میں بن رہا ہے۔ بڑا ناول ہوگا"۹

پریم چند کے خود سوانحی واقعات کے ضمن میں مدن گوپال کلیات پریم چند جلد۔۴ کے دیباچہ میں رقم طراز ہے:

" پریم چند کے سوتیلے بھائی مہتاب رائے لمہی کے راستہ میں راجا جمنی مادھو پرساد کی حویلی کی طرف اشارہ کرکے کہا تھا کہ پریم چند اس حویلی میں کئی بار گئے تھے۔ اس کو لے کر انھوں نے ناول میں ونے کے گھر کی تفصیل دی۔ لمہی سے قبل ایک چھوٹی سی پلیا تھی جہاں ایک بھکاری بیٹھا کرتا تھا جو لوگوں کے پیچھے پیچھے بھاگ کر ایک ایک پیسہ کی رٹ لگایا کرتا تھا۔ اس بھکاری کو لے کر بھیانے آگے چل کر سورداس کے کردار کی تخلیق کی۔۔۔۔سورداس کے کردار کے بارے میں گورکھپور کے بدھی ساگر نے مجھے ۱۹۵۴ء میں لکھا تھا کہ ۱۹۱۶-۱۹۱۸ء میں پریم چند میرے ہمسائے میں ایک اندھے بھکاری سے ملتے تھے اور گھنٹوں باتیں کرتے تھے، مذاق بھی اڑاتے تھے۔ جسمانی طور پر سورداس کی تخلیق لمہی اور گورکھپور کے نابینا بھکاری کی بنا پر تھی۔"(۱۰)

اس ناول میں پریم چند کی زندگی کا دوسرا سوانحی عنصر ہمیں لونگی کے کردار میں ملتا ہے جو بغیر بیاہ کے ہری سیوک کے ساتھ رہ رہی تھی۔ خود پریم چند نے اپنی نوجوانی میں ایک عورت کو اسی طرح بغیر بیاہ کے بیاہتا بنا کر رکھا تھا اور اس کا اقرار ایک موقع پر شیورانی دیوی کے سامنے کیا تھا۔

"پردۂ مجاز" میں پریم چند ایسے بے شمار کردار سامنے لایا ہے جن سے عملی زندگی میں اُن کا واسطہ بار بار پڑا تھا۔ مثلاً چالاک اور کنجوس و بھنوداگیہ نارائن اپادھیائے جن سے منشی جی کا تعارف کاشی ودیا پیٹھ میں ہوا تھا۔ ایماندار اور سیدھا سادا وشال سنگھ بیچپن لال جو نارمن اسکول گورکھپور کا ہیڈ ماسٹر تھا۔ نئی رانی کے والد (یعنی منورما کے والد ہری سیوک) ناناہے: سولھوں آنے خود غرض، بے ایمان، شرابی، لڑکی کے ذریعے اپنی قسمت بنانے کی اُمید رکھتے ہیں۔
(سوتیلی ماں کے والد، جو کافی دنوں تک ایسی ہی کسی جائیداد کے سلسلے میں جوڑ توڑ کرتے رہے اور آخر میں شاید کامیاب بھی رہے) ان سب کرداروں کا ذکر امرت نے اپنی کتاب "قلم کا سپاہی" میں کیا ہے۔

ناول "میدانِ عمل" میں امرکانت کی والدہ کا بچپن میں مرنا، والد کا دوسری شادی کرنا، امرکانت کے ساتھ سوتیلی ماں کا ناروا سلوک، باپ کا سخت گیر رویہ، امرکانت کا کھدر بیچنا بعد میں ہردوار کے ایک گاؤں میں درس و تدریس شروع کردینا، یہ باتیں اس پر دال ہیں کہ امرکانت کے پردے میں پریم چند چھپا ہوا ہے جو اپنی کہانی دہرا رہا ہے۔

ناول "گئودان" میں پریم چند نے سلیا اور ماتادین کے معاشقے کا ذکر کیا ہے دراصل پریم چند نے ان کے پردے میں اپنے رشتے کے ماموں جان کے معاشقے کو پھر سے دھرا کر اپنی یادداشت کو تازہ کیا ہے۔ ماموں جان کے اس معاشقے کا قصہ پریم چند نے الگ سے "میری پہلا رچنا" میں بھی کیا ہے۔ امرت رائے اس بارے میں اپنی کتاب میں لکھتے ہیں:

" یہ نواب کی ادبی زندگی کا پہلا سبق تھا جسے وہ کبھی نہیں بھولا اور نہ شاید ایک بار ماموں صاحب کی چھیچھالیدر کرنے سے اُس کا جی بھرا کیونکہ چالیس برس بعد "گودان" کی سلیا اور ماتادین کی شکل میں چمپا اور ماموں پھر جی اٹھے۔"(۱۱)

پریم چند کا آخری اور نامکمل ناول "منگل سوتر" ہے مگر اس نامکمل ناول کے مطالعے سے واضح طور پر پتہ چلتا ہے کہ اس میں پریم چند نے اپنی سوانح حیات بیان کی ہے۔ اصغر علی انجینئر کا خیال بھی اس سے مختلف نہیں، وہ کہتا ہے:

" دراصل یہ پریم چند کی ہی اپنی آتم کتھا ہے۔"(۱۲)

ڈاکٹر جعفر رضا اس ناول کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہیں:

" ۔۔۔منگل سوتر کے ہیرو کی شکل میں انھوں نے اپنی سوانح عمری لکھنے کا فیصلہ کیا تھا۔"(۱۲)

حقیقت یہ ہے کہ "منگل سوتر" پریم چند کی اپنی خود نوشت ہے جو اس نے ناول کے سانچے میں ڈھال کر قارئین کے سامنے پیش کیا ہے۔

پریم چند کے مختصر کہانیاں لکھنے کا آغاز ۱۹۰۷ء سے 'سوزِ وطن' کی صورت میں ہوتا ہے اور اس کا اختتام افسانوی مجموعے 'واردات' پر ہوتا ہے۔ اپنی چھپن سالہ زندگی میں پریم چند نے دیگر تخلیقات کے علاوہ ۳۰۰ افسانے تحریر کیے ہیں اور ان مختصر کہانیوں میں سیاسی، سماجی، مذہبی، اخلاقی اور معاشرتی موضوعات پر قلم اٹھایا ہے۔ ان کہانیوں میں اگر ایک طرف پریم چند کی ذاتی زندگی کے تجربات اور سوانحی واقعات کا رنگ ہے تو دوسری طرف اس کے عہد میں اٹھنی والی

مختلف تحاریک کے خلوت و جلوت کے راز بھی نمایاں ہیں۔ پریم چند کے نظریات و تصورات کی تعمیر و تشکیل میں جہاں آریہ سماج، گاندھی جی، سوامی ویویکانند، اور دیگر مصلحین قوم کا ہاتھ ہے وہاں پریم چند پر انقلابِ روس کے نقوش اور اثرات بدرجہ اتم موجود ہیں۔ پریم چند کی ہر تخلیق اور ہر تحریر میں ان کا اثر و نفوذ نمایاں ہے۔

پریم چند کے اولین افسانوی مجموعے کی ابتدا سوزِ وطن سے ہوتی ہے جس میں شامل افسانوں 'دنیا کا سب سے انمول رتن' 'شیخ مخمور' 'یہی میرا وطن ہے' 'صلۂ ماتم' اور 'عشق دنیا اور حبِّ وطن' میں حبّ الوطنی کا نغمہ گایا گیا ہے اور پریم چند کا یہ نغمہ صرف گانے تک محدود نہیں بلکہ مدرسی کے زمانے میں گورا فٹ بال ٹیم پر دھاوا بول کر اس نے عملی طور پر اپنی حب الوطنی کا ثبوت بھی دیا ہے جبھی تو ان کہانیوں کی تخلیق کا مقصد بتاتے ہوئے کہتا ہے:

'' اب ہندوستان کے قومی خیال نے بلوغت کے زینے پر ایک قدم اور بڑھایا ہے اور حبِّ وطن کے جذبات لوگوں کے دلوں میں سر ابھارنے لگے ہیں۔۔۔۔۔ یہ چند کہانیاں اسی اثر کا آغاز ہیں اور یقین ہے کہ جیوں جیوں ہمارے خیالات رفیع ہوتے جائیں گے اس رنگ کے لٹریچر کو روز افزوں فروغ ہوتا جائے گا۔ ہمارے ملک کو ایسی کتابوں کی اشد ضرورت ہے جو نئی نسل کے جگر پر حبِّ وطن کی عظمت کا نقشہ جمائیں۔''(۱۴)

سچ تو یہ ہے کہ ان کہانیوں نے وہ نقش جماہی دیا جو پریم چند کا مقصود تھا جبھی تو وقت کے آقاؤں کی نظر میں یہ کہانیاں معتوب ٹھہریں۔ سوز وطن کے افسانوں کے علاوہ پریم چند کی حبّ الوطنی کا دوسرا پہلو اُن کہانیوں میں نظر آتا ہے جس میں اُس نے بند ھیل کھنڈ کے دورہ کے دوران راجپوتوں اور بندیلوں کی بہادری اور جانبازی کے قصے بیان کئے ہیں جس کا ثبوت '' رانی سارندھا'' '' وکرمادت کا تیغہ'' اور راجہ '' ہردول'' وغیرہ میں نظر آتا ہے۔

'' ریاست کا دیوان ''نوک جھونک، بھاڑے کا ٹٹو، بڑے بابو، وغیرہ افسانے سیاسی رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ گاندھیائی نظریات کے پرچار میں پریم چند کے افسانے 'شراب کی دکان'، 'لاگ ڈاٹ'، 'سہاگ کا جنازہ'، 'سہاگ کی ساڑی'، 'انوبھو'، 'سمریاترا'، 'آخری تحفہ' 'بیوی سے شوہر'، 'عجیب ہولی'، 'لال فیتہ'، 'جلوس'، 'آشیاں برباد' پیش پیش ہیں۔ اُن میں ایک طرف اگر فرد اور سماج کی اصلاح مقصود ہے تو دوسری طرف بدیشی مصنوعات کو ترک کرنے اور سودیشی چیزوں کو قبول کرنے کی ترغیب بھی موجود ہے۔ پریم چند نے خود بھی سودیشی کھادی کاروبار شروع کر کے عملی طور پر گاندھی کا سچا پیرو بننے کی کوشش کی ہے جس میں وہ کافی حد تک کامیاب رہا ہے۔ مدن گوپال کلیات پریم چند کے دیباچہ میں رقم طراز ہیں :

'' وفات سے دس پندرہ سال پہلے پریم چند نے لگ بھگ بیس افسانے لکھے جن کا تعلق اُن کے بچپن یا معلمی کے تجربات سے ہیں۔ 'قزاقی'، 'بڑے بھائی صاحب'، 'چوری'، 'ہولی کی چھٹی'، 'میری پہلی رچنا'، 'جیون سار'، 'میری کہانی'، 'آپ بیتی'، 'ڈھپور سنگھ'، 'مفت کرم داشتن'، 'لاٹری'، 'دفتری'، 'شکوہ و شکایت' 'گلی ڈنڈا'، 'رام لیلیٰ' وغیرہ۔''(۱۵)

پنچایت، قربانی، سفید خون، سوا سیر گیہوں، پوس کی رات، بانکا زمیندار، بیٹی کا دھن، مشعلِ ہدایت، پچھتاوا میں دیہاتی زندگی کا رنگ پیش کیا گیا ہے جو پریم چند کا محبوب رنگ ہے کیونکہ پریم چند کی نہ صرف پیدائش گاؤں میں ہوئی تھی بلکہ زندگی بھر اسے دیہات سے قریبی تعلق رہا اگر ایک طرف 'خانۂ داماد'، 'خوابِ پریشاں'، 'وہ محبت کی پتلی'، 'ماں'، 'ماں کا قاتل'، 'مندر'، 'ماں کا دل اور۔'ماتا' جیسے افسانوں میں ماں کی ممتا کی خوشبو اور مہک دل و دماغ کو معطر کر رہا ہے تو دوسری طرف ''سوتیلی ماں ''اور علیحدگی'' میں سوتیلی ماں کی سختیوں اور ظلم و ستم کو نشانہ بنایا ہے۔ 'گھاس والی'، 'مالکن'، 'سبھاگی'، 'سہاگ کی ساڑی'، 'بڑے گھر کی بیٹی'، 'ستی'، 'سمریاترا'، 'اجلاس' جیسے افسانوں میں سماج، گھریلو زندگی اور عورت سے وابستہ مسائل پر قلم اٹھایا ہے۔

پریم چند بچپن کے زمانے میں قزاقی نامی ڈاک کے ہرکارہ سے بے حد متاثر تھا۔ اس کا ذکر اس نے اپنی کہانی '' قزاقی'' میں کیا ہے۔ افسانہ 'چوری'، 'خانۂ داماد'، 'سوپن' اور 'رام لیلیٰ' میں اگر ایک طرف اپنے بچپن کی آزاد اور حسین زندگی کا تذکرہ کیا ہے تو دوسری طرف مولوی صاحب کی تدریس اور طریقۂ تعلیم پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ 'رام لیلیٰ' اور 'گلی ڈنڈا' جیسے افسانے لکھ کر اس کھیل سے اپنی محبت کا اظہار کیا ہے۔ افسانہ '' ہولی کی چھٹی ''میں گڑ کی چوری کا واقعہ قلم بند کیا ہے۔ '' جیون سار'' جو دراصل پریم چند کی آپ بیتی ہے، میں پریم چند نے اپنی زندگی کے کٹھن اور تکلیف دہ ایام کا ذکر کیا ہے اگر ایک طرف پریم چند نے

افسانہ ” لاٹری “ میں اپنی قسمت آزمائی کا قصہ بیان کیا ہے تو دوسری طرف اپنے دفتر کے ملازم ” دفتری “ کی زندگی کے پردے میں خود اپنی زندگی کا قصہ چھیڑا ہے۔

”میری پہلی رچنا کا تعلق “ پریم چند کے لڑکپن کے زمانے سے ہے جو پریم چند کے دور کے رشتہ دار ماموں کے رومان سے متعلق تھی۔ افسانہ ”کپتان “ کے ہیرو جگت سنگھ کی خصوصیات خود پریم چند سے ملتی ہیں۔ افسانہ ” مستعار گھڑی “ میں بیوی اپنے شوہر کی شاکی ہے۔ پریم چند کی پہلی بیوی بھی ہمیشہ اس سے شاکی رہیں۔ افسانہ ” شکست کی فتح “ اور ” مجبوری “ میں منشی پریم چند نے اپنی بیوی شیورانی دیوی کا نقشہ پیش کیا ہے۔ ” گرہ راہ “ میں ستیہ پرکاش نہ صرف ماں کی ممتا سے محروم ہوا تھا بلکہ باپ کی عدم توجہی کا شکار بھی تھا۔ پریم چند کا واسطہ بھی کچھ اس قسم کی صورت حال سے پڑا تھا۔

افسانہ ” آپ بیتی “ اور ” ڈھپور سنگھ “ میں پریم چند نے اپنے ٹھگنے کا حال بیان کیا ہے اس طرح ” جنت کی دیوی “ میں ساس بہو کے روایتی جھگڑے کا تذکرہ کیا ہے۔ افسانہ ” تینتر “ میں تین لڑکیوں کی پیٹھ پر پیدا ہونے والے بچہ لوگوں کی نظر میں منحوس گردانا جاتا ہے۔ پریم چند خود بھی ’تینتر‘ تھے یعنی تین بہنوں کے بعد پیدا ہوئے تھے جن میں سے پہلی دو بہنیں بچپن ہی میں مرچکی تھیں البتہ اس کی تیسری بہن سکھی زندہ رہی۔

پریم چند کا حافظہ کمزور تھا۔ اس کا بیان افسانہ ” آخری حیلہ “ میں کیا ہے۔ افسانہ ” دوسری شادی “ میں کہانی کے مرکزی کردار کا والد دوسری شادی کر لیتا ہے خود پریم چند کے والد نے بھی دوسری شادی کی تھی۔ افسانہ ” دیوی “ میں بپن کی بیوی کی جو خصوصیات اور شکل و صورت بیان کی گئی ہیں ہو بہو وہی خصوصیات اور شکل و صورت پریم چند کی پہلی بیوی کی تھی۔ بیوہ، عقدِ بیوہ گان اور بے جوڑ اور بے میل شادی کا ذکر پریم چند نے افسانہ ”آدھار “ ”“ سوت “”برات “ ، ” قہر خدا “” لعنت “”” دو بہنیں “، ” سہاگ کا جنازہ “، ”خودی “ ” خونی “، ” پریم کی ہولی “ میں کیا ہے جو نہ صرف پریم چند کا دل پسند اور محبوب موضوع ہے بلکہ اس کی زندگی کے نشیب و فراز میں خود بیوہ کا بہت زیادہ عمل دخل رہا ہے۔ کہانی ” سچائی کا اُپہار “ میں منشی پریم چند نے اپنے کسی اسکول کا واقعہ قلم بند کیا ہے اس طرح کہانی ”فلسفی کی محبت “ میں گجراتی خاتون کا لگاؤ اور فطری میلان ادب کی طرف تھا۔ پریم چند کی بیوی شیورانی دیوی بھی ادب کی طرف مائل تھی۔ افسانہ ” دھکّار میں ایک یتیم لڑکی کا ذکر ہے۔ پریم چند بھی بچپن میں ماں کے سائے سے محروم ہو گئے تھے۔ ” بڑے بھائی صاحب “ میں پتنگ بازی کا ذکر ہے۔ بچپن میں پریم چند کا بھی یہی شغل تھا۔ ” مفت کرم داشتن “ میں پریم چند نے کسی کی سفارش کی حامی تو بھری تھی مگر سفارش کرنے کا خیال تک ذہن میں نہ تھا اتفاقاً اس آدمی کا کام ہو گیا اور مفت میں وہ پریم چند کا احسان مند تھا کہ یہ کام پریم چند کی سفارش کی وجہ سے ممکن ہوا ہے۔ کہانی ” غم نہ داری بز بہ خر “ میں بکری کی عادت کا مذاق اُڑایا ہے۔ پریم چند نے بھی اپنے بیٹے کی پیدائش پر ماں کا دودھ موافق نہ ہونے کی وجہ سے ایک بکری خریدی تھی۔

پریم چند کا گھر عید گاہ کے قریب تھا۔ وہ عید کے موقع پر قرب جوار سے آنے والے لوگوں کو عید کی نماز پڑھنے کے لیے عید گاہ آتے ہوئے دیکھا کرتا تھا غالباً یہی منظر دیکھ کر اس نے ” عید گاہ “ کے نام سے ایک شاہ کار افسانہ لکھا۔ تیاگی پریم (ہار کی جیت) میں پریم چند نے مارواڑی اسکول کے منیجر کاشی ناتھ کے معاشقے کا ذکر کیا ہے۔ افسانہ ” پوس کی رات “ میں ہلکو کا داستان غم دراصل پریم چند کا داستان غم ہے۔ ہلکو کھیت کے اُجڑ جانے پر خوش تھا کہ اب پوس کی رات جاگ کر نہ گزارنی پڑے گی اور پریم چند اپنے بیٹے کی رحلت پر خوش تھا کہ فکروں کا آدھا بوجھ کم ہو گیا ہے۔ پریم چند نے ” بازیافت “ میں ایک گنوار، پھوہڑ اور غیر مہذب عورت کی کہانی بیان کی ہے خود پریم چند کی اپنی بیٹی بھی ناخواندہ تھی اس طرح ”شکوہ و شکایت “ ، ”بدنصیب ماں “ ” پھول متی “ ” کسم “”” معصوم بچہ “ روشنی اور مالکن “ نئی بیوی “ وغیرہ سب کہانیاں ایسی ہیں جو پریم چند کی زندگی کے کسی نہ کسی پہلو، نظریے، عقیدے، احساسات و محسوسات سے تعلق رکھتی ہیں۔

ڈاکٹر سلمان علی، پروفیسر شعبہ اردو، جامعہ پشاور

احمد اقبال، پی ایچ ڈی ریسرچ اسکالر شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ مضامین پریم چند مرتبہ عتیق احمد، انجمن ترقی اُردو دہلی، ۱۹۸۱ص:۵۶

۲۔ کلیاتِ پریم چند (خطوط) جلد ۱۷ مرتبہ مدن گوپال،، قومی کونسل برائے اُردو زبان نئی دہلی ۲۰۰۰ ص:۵۸۳

۳۔ منہاجِ پریم چند ڈاکٹر رابعہ مشتاق ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۲۰۱۰ء ص:۶۱

۴۔ منشی پریم چند، شخصیت اور کارنامے ڈاکٹر قمر رئیس ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۸۳ص:۳۶۳

۵۔ نقوش 'آپ بیتی نمبر' محمد طفیل جون ۱۹۶۴ء ص:۱۸۳

۶۔ پریم چند: گھر میں شیورانی دیوی انجمن ترقی اُردو دہلی ص:۳۶۹

۷۔ پریم چند کے ناولوں میں نسوانی کردار ڈاکٹر شمیم نکہت جمال پریس دہلی ۱۹۷۵ ص:۱۵۴

۸۔ قلم کا سپاہی امرت رائے ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی ۱۹۹۲ ص:۵۴۷

۹۔ ایضاً ص:۲۹۳

۱۰۔ 'دیباچہ' کلیاتِ پریم چند جلد۔ ۴، مدن گوپال، قومی کونسل برائے اُردو زبان نئی دہلی ۲۰۰۰ ص:۷

۱۱۔ قلم کا سپاہی ، امرت رائے، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی ۱۹۹۲ص:۴۶

۱۲۔ پریم چند: حیات اور فن، اصغر علی انجینئر بحوالہ پریم چند نئے مباحث، مانک ٹالا، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی ۱۹۸۸ ص:۲۶

۱۳۔ پریم چند۔ فن اور تعمیرِ فن ڈاکٹر جعفر رضا ایضاً ص:۲۴

۱۴۔ دیباچہ سوزِ وطن بحوالہ افسانہ نگار پریم چند، مدن گوپال،، قومی کونسل برائے اُردو زبان نئی دہلی ۲۰۰۳ ص:۲۰

۱۵۔ کلیاتِ پریم چند مدن گوپال ایضاً ص:۲۶

راشد کی نظموں میں محکومی اور غلامی کا احساس

ڈاکٹر عنبرین تبسم

ABSTRACT

Rashid is one of the most important poets in Urdu literature. In his poetry he has endeavoured to awaken the East from its slumber and felt necesitated to liberate it from subjugation and enslavement of the West. In this article,Rashid's poetry is discussed with reference to despondency and colonization of the East by hegemonic West.

راشد کی شاعری کے ابتدائی ایام ملکی اور بین الاقوامی سطح پر کافی ہنگامہ خیز تھے۔ نو آبادیاتی نظام آہستہ آہستہ اپنے انجام کو پہنچ رہا تھا اور مجموعی طور پر محکوم اقوام میں بغاوت کے عناصر اپنے انتہائی مدارج تک پہنچ گئے تھے۔ ایک عالم گیر جنگ ہو چکی تھی دوسری کے آثار افق عالم پر نمایاں تھے۔۔ ہندوستان بھی اِن حالات سے اُتنا ہی دوچار اور متاثر تھا کہ جس قدر دیگر نو آبادیاں ہو سکتی تھیں۔ اِن سیاسی حالات نے راشد کے فکر کو متاثر کیا اور راشد نے بھی غلامی کے اِس احساس کو شدت سے محسوس کیا۔ یہ صورتحال تخلیقی آدمی کے لیے انتہائی کربناک ہے۔ اس کی حساسیت اس سے براہِ راست متاثر ہوتی ہے اور وہ اپنے اصل منصب یعنی تخلیقِ حسن کے تقاضوں کی بجا آوری میں دقت محسوس کرتا ہے۔ راشد بھی اسی دقت کا شکار ہوئے۔ لیکن اس کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ جب انھوں نے اس پر قابو پالیا تو ان کی شاعری میں سیاسی بصیرت کا پہلو بڑے بھرپور انداز میں شامل ہو گیا۔

پستی اور غلامی کا احساس اولین سطح پر راشد کے ہاں اِس غلام دُنیا سے فرار کی صورت اختیار کرتا ہوا نظر آتا ہے اور ساتھ ہی ایک الگ اور من کی دُنیا بسانے کی آرزو بھی کسی خواب کی صورت میں جلوہ کناں نظر آتی ہے۔ محکومی کے اِس ماحول میں راشد ایک نامطمئن اور بے زار شخص نظر آتے ہیں۔ آنے والے دور میں راشد کے فکر و فن میں جو سیاسی بصیرت نظر آتی ہے۔ اُس میں ان کے ابتدائی ایّام کا محکومی اور غلامی کا یہ احساس ہی خشتِ اول بنتا نظر آتا ہے۔ اگرچہ راشد کے اِس ابتدائی سیاسی لہجے میں رومانویت موجود ہے مگر دراصل راشد اُس مثالی سیاسی ماحول کے متلاشی ہیں جو انہیں کسی کم سے کم سطح پر ہی ایک آزاد شخص تسلیم کرے۔

اِس تنگ و تاریک سیاسی ماحول سے باہر نکلنے کے لیے راشد کے ہاں ایک جذباتی کیفیت نظر آتی ہے۔ نظم رخصت میں راشد کا یہ جذباتی انداز ملاحظہ ہو:

میں نالۂ شب گیر کے مانند اُٹھوں گا

فریادِ اثر گیر کے مانند اُٹھوں گا
تُو وقتِ سفر مجھ کو نہیں روک سکے گی
پہلو سے ترے تیر کے مانند اُٹھوں گا
میں صبح نکل جائوں گا تاروں کی ضیا میں
تُو دیکھتی رہ جائے گی سنسان فضا میں
کھو جائوں گا اک کیف گہِ روح فزا میں
آغوش میں لے لے گی مجھے صبحِ درخشاں

("رخصت"، ماورا)

غلامی اور محکومی کے احساس کا سفر راشد کی اپنی ذات سے شروع ہوتا ہے۔ وہ پہلے پہل خود کو حالات اور ماحول سے ناآسودہ اور غیر مطمئن سمجھتے ہیں۔ تاہم جس طرح اُن کے مجموعی ادبی شعور میں حصار ذات سے باہر کا سفر نظر آتا ہے سیاسی زاویۂ نظر اور شعور کی سطح پر بھی اُن کا سفر ذات سے سماج کی طرف واضح طور پر نظر آتا ہے۔ ناآسودگی اور احساس غلامی محض راشد یا کسی ایک فرد کا المیہ نہیں ہے بلکہ اب یہ سماج اور مجموعی طور پر پوری قوم کا المیہ بن جاتا ہے جو بغاوت کے جذبے کے مہمیز کرتا ہے۔

راشد کے ہاں بغاوت کا یہ رویہ ایک طرف تو بے جا سماجی اور مذہبی پابندیوں کے خلاف ہے اور دوسری طرف سامراج کی غلامی کے خلاف پیدا ہوتا ہے۔ وہ خدا کے تصور سے بھی بغاوت کرتے ہیں لیکن ڈاکٹر ضیاء الحسن نے اس رویے کو بھی دراصل سیاسی و سماجی صورت حال کا ردِ عمل قرار دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ "راشد کی خدا کے تصور سے بغاوت کی بنیادی وجہ وہ ناانصافی ہے، جس کے باعث انسانوں کا اکثریتی گروہ سیاسی، سماجی اور معاشی جبر کا شکار رہتا ہے اور چند انسانوں کو دنیا کی تمام مسرتیں حاصل ہوتی ہیں۔"(۱)

احساس غلامی کا اظہار راشد کے ہاں سامراج سے نفرت کی صورت میں ظاہر ہوا ہے۔ تاہم ابتدائی سطح پر یہ نفرت محض الفاظ کی صورت میں وجود پذیر ہوتی ہے۔ عملی طور پر سامراج سے جان چھڑانے کی تدبیر ابھی پیدا نہیں ہوئی ہے۔ راشد اِس صورت حال پر اظہارِ تاسف کرتے ہیں۔ ان خارجی حالات پر راشد کا کڑھنا فطری ہے۔

کوئی مجھ کو دَورِ زمان و مکاں سے نکلنے کی صورت بتادو،
کوئی یہ سُجھادو کہ حاصل ہے کیا ہستیِ رائیگاں سے؟
کہ غیروں کی تہذیب کی اُستواری کی خاطر
عبث بن رہا ہے ہمارا لہو مومیائی!
میں اُس قوم کا فرد ہوں جِس کے حصّے میں محنت ہی محنت ہے، نانِ شبینہ نہیں ہے،
اور اِس پر بھی یہ قوم دِل شاد ہے شوکتِ باستاں سے
اور اب بھی ہے امیدِ فردا کسی ساحرِ بے نشاں سے!

("پہلی کرن"، ایران میں اجنبی)

راشد کے اِس احساسِ غلامی کی دو ظاہری سطحیں ہیں۔ ایک تو وہ سامراج کے استعماری جبر کی غلامی محسوس کرتے ہیں اور اُس سے جاں خلاصی چاہتے ہیں۔ اِس دوران میں راشد مشرق بالخصوص اپنے خطے کے محکوم افراد کے نمائندہ کے طور پر سامنے آتے ہیں اور مشرقیت اُن کی پہچان بن جاتی ہے۔ مگر ساتھ ہی دوسری سطح پر اُن کے ہاں اِس روایتی مشرقیت کے خلاف بھی بغاوت کے عناصر ملتے ہیں۔ بقول حمید نسیم:

راشد نے اپنے آبا کے روحانی، اخلاقی اور معاشرتی ورثہ کو رد کر دیا۔ مغرب کی سائیکی سے بھی وہ بیزار تھے کہ اشتمالی آمریت ہو کہ سرمایہ دارانہ سیاست اور معاشرت، دونوں میں گھٹن اور سنگ دلی ان کی برداشت سے کہیں زیادہ تھی۔۔۔ سو انھوں نے مغرب کی معیشت، معاشرت، مغرب کے استحصالی رویے کو بھی قطعیت سے رد کیا تھا۔ (۲)

راشد مشرق کے ماورائی تصورات، محبت کے افلاطونی تصور اور روحانی مسائل سے اندھی وابستگی کو پسند نہیں کرتے۔ اور یہ ناپسندیدگی اُنھیں مغربی فلسفۂ حیات کے قریب لے جاتی ہے۔ اس فکری انتشار کو ہم راشد کے ہاں اُس سیاسی کشمکش کی کیفیت سے جوڑ سکتے ہیں جو ایک طرف تو انہیں ذہنی اعتبار سے سامراج دشمن بناتی ہوئی نظر آتی ہے تو دوسری طرف راشد عملاً اُسی سامراج کے سپاہی بن کر میدانِ جنگ میں خدمات بجالاتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ دوسری جنگِ عظیم کے آس پاس کا زمانہ راشد کی شاعری کا وہ دور ہے جس میں اُن کی شاعری میں فکری اعتبار سے بدیسی حکومت کے خلاف بغاوت اور سرکشی کی ایک موئثر رَو موجود ہے اور بقول وزیر آغا دراصل یہی بغاوت اُس کی شاعری کا اہم ترین عنصر ہے۔ (۳) مگر عملی طور پر وہ دوسری جنگِ عظیم میں برطانوی فوج میں ایک آفیسر کی حیثیت سے کام کر رہے تھے اور جس سامراج کے خلاف بغاوت کا عنصر اُن کی شاعری میں واضح طور پر موجود ہے اسی سامراج کے عزائم کی تکمیل میں ایک کل پرزے کی حیثیت سے کام کر رہے تھے۔ گویا راشد کے اپنے فکر و عمل میں بظاہر کھینچا تانی کی کیفیت موجود تھی۔ تاہم راشد اپنے اس دوہرے عمل سے ناواقف یا بے خبر نہ تھے۔ بقول ڈاکٹر ضیاء الحسن:

راشد انگریزی فوج میں کپتان کی حیثیت سے ایران کی سرزمین پر پہنچے۔ ان کے دل و دماغ میں تضادات پیدا ہوئے۔ ایک طرف تو فرنگیوں کی نوکری تھی جس کی وجہ سے وہ بھی مظلوم ایشیا پر ظلم کی مشین کا پرزہ بنے ہوئے تھے اور دوسری طرف ایشیا کو آزادی دلانے کی خواہش اور خواب تھے۔ یہی تضاد اور ظلم کا ساتھ دینے کا احساس انھیں ایک لمحہ ٹھہر کر اپنی موجود حالت پر غور کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ ان کے ذہن میں سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ اجنبی قوم کی شان و شوکت کے لیے محنت کیوں کرتے ہیں۔ (۴)

راشد جس فوج کے سپاہی تھے اور اس فوج کے ہاتھوں جو ظلم و ستم انہوں نے ہوتے ہوئے دیکھے، اُس نے اُن کے دِل میں سامراج سے بے زاری کے جذبے کو اور بھی شدید کیا۔ اگرچہ اس بیزاری کا اُن کی اپنی ذات بھی نشانہ بنتی ہے تاہم ظاہری اور باطنی کشمکش کے بطن سے وہ اپنے فکری سفر کے لیے ایک راستہ بھی متعین کرتے ہیں جو بعد میں اُن کے سیاسی شعور کو منزل تک لے جاتا ہے۔ پروفیسر فتح محمد ملک راشد کی اس ذہنی صورتحال کا تجزیہ ان الفاظ میں کرتے ہیں:

یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ایران میں اپنے قیام کے دوران راشد اپنی ذاتی، اپنی قومی و ملّی زندگی پر سامراج کی غلامی کے اثرات پر ہر آن بڑی دلسوزی کے ساتھ تخلیقی غور و فکر میں مصروف رہے ہوں۔ وہ اپنے فرائض منصبی کی ادائیگی میں مصروف ہوں یا سیر و تماشا میں مشغول، محکوم ایشیا کے مصائب ان کے دل و دماغ کو ہر آن اپنی گرفت میں رکھتے ہیں۔ (۵)

یہ گہرا اور مسلسل تفکر و تجزیہ راشد کے سیاسی شعور کو صیقل کرتا ہے، اس کے خدوخال واضح کرتا ہے، اور بالآخر راشد مشرق کے ایک نمائندہ شاعر کے طور پر سامنے آتے ہیں۔

راشد کے کلام میں اُن کا تصورِ مشرق بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ مشرق کا یہ تصور بھی راشد کے مجموعی فنی و فکری تصورات کی طرح ارتقاء پذیر ہے۔ مشرق ایک طرف تو اُن کے لیے کسی ایسے سے کم نہیں ہے جہاں ماضی پرستی اور تقدیر پرستی کے باعث لوگ ہاتھ پہ ہاتھ دھرے بیٹھے ہیں اور خود ساختہ روایات میں جکڑے لوگ ایک ماورائی غلامی کے ساتھ وقت کے فرعونوں کے بھی غلام ہیں اور اس غلامی پر اظہار نفرت کی جگہ اہلِ مشرق اِس میں مگن دکھائی دیتے ہیں۔

یہ بچپن میں مَیں نے پڑھی تھی کہانی

کہا ساحرہ نے:

"کہ اے شاہزادے

رہ جستجو میں

اگر اِس لق و دق بیاباں میں

دیکھا پلٹ کر،

تو پتھر کا بُت بن کے رہ جائے گا تو!"

جہاں سب نگاہیں ہوں ماضی کی جانب

وہاں راہرو ہیں فقط عازمِ نارسائی!""

("نارسائی"، ایران میں اجنبی)

ہاتھ پہ ہاتھ دھرے اور تقدیر کی ماورائی جکڑ بندیوں میں پابند یہ اہلِ مشرق راشد کے لیے باعث تشویش تو ضرور ہیں مگر باعث نفرت نہیں ہیں۔ راشد مشرق کے ہمدرد ہیں اور وہ مشرق کو ترقی کے اُس مدار میں دیکھنا چاہتے ہیں جس میں اہلِ مغرب ہیں۔ راشد کے ہاں مشرق کے واضح تصور تک پہنچتے پہنچتے بعض پڑاؤ بھی پڑتے ہیں تاہم اُن کے ہاں بنیادی طور پر جو احساس جاگزیں ہے وہ مشرق کا شعور ہی ہے۔ ڈاکٹر آفتاب احمد کے بقول:

اقبال کے بعد اگر ہمارے ہاں کسی شاعر میں مشرق کا بطور مشرق کے شعوری احساس ملتا ہے تو وہ صرف راشد ہے۔ مشرق اس کے نزدیک ایک مستقل اور جداگانہ ہستی ہے جو صدیوں سے اجنبی کے دستِ غارت گر کا شکار ہے۔(۶)

راشد کے ہاں تصور مشرق کے ارتقا کو دیکھیں تو اولین سطح پر مشرق محض اس وطن کا نام ہے جس کے وہ فرزند ہیں۔ اُن کا تصورِ مشرق محض ہندوستان کی سرحدوں میں محدود ہے۔ اور مغرب کی استعماریت اور مشرق کی مظلومیت سے اُن کی مراد ہندوستان پہ مغرب کی چیرہ دستیاں ہیں۔ اِس سطح پر "راشد کا مشرق ہمالیہ والوں کا مشرق ہے" (۷) ڈاکٹر منظر اعظمی بھی راشد کے ہاں روحِ مشرق کی محبت کی کار فرمائی دیکھتے ہیں۔ ان کے بقول:

راشد کے یہاں مشرق اور اس کی روح کی چاہت موجود ہے۔ کم سے کم "ماورا" میں ان کا لہجہ بھی اقبال سے متاثر دکھائی دیتا ہے۔ اگرچہ انھوں نے مذہب کے مروّجہ تصور، سماجی اور اخلاقی نظام اور رسوم و روایات کی فرسودگی پر ضرب اس شدت سے لگائی ہے کہ کہیں کہیں ان کا انداز ملحدانہ ہو گیا ہے۔ اقبال سے متاثر اور مشرق کا ہمدرد ہونے اور ان کی اپنی سیاسی بصیرت کے ثبوت کے لیے چند مثالیں پیش کرتا ہوں۔۔۔(۸)

اِس اوّلین دور میں راشد کے سامنے ہندوستان نہ صرف اہلِ مغرب کے دریوزہ گر ہیں بلکہ اِس کے اپنے بطن سے جنم لینے والے بھی غیر کے آلہ کار بن کر سامراج کے روپ میں سامنے آ رہے ہیں۔ اس دور میں راشد کا مشرق کا نوحہ اہلِ ہندوستان کے لیے ہی ہے۔

عجوزۂ سومنات کے اِس جلوس میں ہیں

عقیم صدیوں کا عِلم لادے ہوئے برہمن

جو اِک نئے سامراج کے خواب دیکھتے ہیں

اور اپنی توندوں کے بل پہ چلتے ہوئے مہاجن

حصولِ دولت کی آرزو میں بہ جبر عُریاں،

جو سامری کے فسوں کی قاتل حشیش پی کر

ہیں رہگزاروں میں آج پاکوب و مست و غلطاں
دف و دہل کی صدائے دِلدوز پر خروشاں!
کسی جزیرے کی کور وادی کے
وحشیوں سے بھی بڑھ کے وحشی،
کہ اُن کے ہونٹوں سے خوں کی رالیں ٹپک رہی ہیں
اور اُن کے سینوں پہ کاسۂ سر لٹک رہے ہیں
جو بن کے تاریخ کی زبانیں
سُنا رہے ہیں فسانۂ صد ہزار انساں!
اور اُن کے پیچھے لڑھکتے، لنگڑاتے آرہے ہیں
کُچھ اشتراکی،
کچھ اُن کے احساں شناس مُلّا
بجھا چکے ہیں جو اپنے سینے کی شمعِ ایقاں!

(''سومنات''، ایران میں اجنبی)

ہندوستان تک محدود یہ تصور بہت زیادہ دیر تک راشد کی تمام تر فکری سلطنت نہیں رہتا بلکہ اِس سے اگلے قدم پر وہ جست بھر کر ہمالہ کو پھلانگ لیتے ہیں۔ اور پھر وہ 'الوند' کی بلندیوں سے شناسائی حاصل کرتے ہیں اور یہاں سے انھیں مشرق کی کائنات میں ایک وسعت نظر آتی ہے۔ ایران، راشد کی ادبی اور سیاسی دنیا میں ایک اہم مقام رکھتا ہے۔ راشد کے اُس تصورِ مشرق کو جو ہندوستان کی حدود میں مقید تھا، وسعت سرزمین فارس ہی کی بدولت ملتی ہے۔ برطانوی فوج کے ساتھ جب وہ خدمات سرانجام دیتے ہوئے ایران جاتے ہیں تو یہاں اُن کی سوچ کی حدیں پھیلتی ہیں اور راشد محض ہمالیہ کی بلندیوں ہی کو حدِ دنیا نہیں سمجھتے بلکہ اُنھیں الوند کی چوٹیوں پر بھی انا کی شعاعیں پڑتی نظر آتی ہیں۔ ''ایران میں اجنبی'' میں شامل زیادہ تر نظمیں سیاسی پس منظر رکھتی ہیں۔ بقول ڈاکٹر ضیاء الحسن:

''ایران میں اجنبی'' کی بیشتر نظمیں سیاسی صورتحال کی وضاحت کرتی ہیں۔ ان نظموں میں ایران کا سیاسی ماحول پس منظر کے طور پر استعمال کیا گیا ہے لیکن یہ نظمیں ایشیا بلکہ تمام دنیا کی مظلوم اقوام کی آواز ہے۔(۹)

ابھی اور کے سال دریوزہ گر بن کے جیتے رہیں گے!
اِسی سوچ میں تھا کہ مجھ کو
طلسمِ ازل نے نئی صبح کے نور میں نیم وا،
شرمِ آگیں دریچے سے جھانکا...
مگر اِس طرح، ایک چشمک میں جیسے
ہمالہ میں الوند کے سینۂ آہنی سے
محبت کا اِک بے کراں سَیل بہنے لگا ہو
اور اِس سَیل میں سب ازل اور ابد مل گئے ہوں!

(''طلسمِ ازل''، ایران میں اجنبی)

راشد اب جس مشرق کی محبت کے بے کراں سیل میں بہے جا رہے ہیں اُس کی روانی تھمتی نظر نہیں آتی ہے بلکہ اُس کی لپیٹ میں ایران و فارس سے اگلی منزلیں بھی آتی ہیں۔ بیزاری کی اس لہر کی کڑیاں ہندوستان سے ایران اور پھر بخارا و سمرقند تک چلی جاتی ہیں اور بقول تبسم کاشمیری ''ان کے نزدیک بخارا و سمرقند اور بغداد صرف شہروں کے نام نہیں بلکہ ایک والہانہ طرزِ احساس کے استعارے ہیں۔''(۱۰)

مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو!

مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو!

کہ دیکھی ہیں میں نے

ہمالہ و الوند کی چوٹیوں پر شعاعیں

اُنھیں سے وہ خورشید پھوٹے گا آخر

بخارا، سمرقند بھی سالہا سال سے

جس کی حسرت کے دریوزہ گر ہیں ("تیل کے سوداگر"، ایران میں اجنبی)

راشد کی شعری دنیا اُن کی گہری سیاسی بصیرت سے آباد ہے۔ راشد کے فکر کا عمودی زاویہ جوں جوں اوپر کو اٹھتا ہے اُن کی سیاسی بصیرت کا اُفقی دائرہ بھی اُتنا ہی وسیع ہو تا جاتا ہے۔ بخارا اور سمرقند سے اُن کا اگلا پڑاؤ پورا ایشیا ہے۔ اب راشد کو محض ہندوستان یا وسط ایشیا ہی سامراجی شکاریوں کے جال میں پھنسا نظر نہیں آتا بلکہ اُنھیں سارا ایشیا و افریقہ ایک سے دوسرے کنارے تک ایک جالِ عنکبوت میں جکڑا نظر آتا ہے۔ بقول وارث علوی:

''ایک فوجی کی حیثیت سے وہ جاتا ہے بھی تو ایران جاتا ہے جس سے اسے ذہنی اور تہذیبی الائو ہے لیکن۔۔۔ وہ جانتا ہے کہ وہ زنجیر سے تو بندھے ہیں لیکن فرنگیوں کی محبتِ ناروا کے شکار نہیں ہیں اور یہ زنجیر، یہ آہنی کمندِ عظیم، یہ عنکبوت کا جال تمام ایشیا کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے ہے۔''(۱۱)

اس ضمن میں نظم ''من و سلویٰ'' کی یہ سطریں ملاحظہ ہوں:

بس ایک زنجیر،

ایک ہی آہنی کمندِ عظیم

پھیلی ہوئی ہے،

مشرق کے اِک کنارے سے دوسرے تک،

مرے وطن سے ترے وطن تک،

بس ایک ہی عنکبوت کا جال ہے کہ جس میں

ہم ایشیائی اسیر ہو کر تڑپ رہے ہیں!

("من و سلویٰ"، ایران میں اجنبی)

فکری ارتقا کے اس مرحلے پر راشد کی آواز ایشیا کی نمائندگی کرتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں کہ ''راشد کی آواز اس کے اپنے ملک کی نہیں بلکہ سارے ایشیا کی آواز ہے اور اس آواز میں مغرب کے استبداد کے خلاف احتجاج، سرکشی اور بغاوت سب کچھ موجود ہے۔''(۱۲)

راشد جب پردہ شب گیر سے سلاسل توڑ کر غلامی جاں چھڑانے کی بات کرتے ہیں تو اُن کے مخاطب کسی ایک علاقے یا خطے کے لوگ نہیں ہیں بلکہ یہ پیغام ابدیت ازل سے ابد تک سارے انسانوں اور سارے عالم کے لیے ہے۔ راشد کو ہر اس ریگ زار اور کہسار سے صدائے آزادی بلند ہوتی ہوئی نظر آتی ہے جو کہ اہلِ مشرق یا اہلِ ہندوستان کی طرح محکوم و مجبور ہے۔ یوں ان کے ہاں ایک عالمگیر انسانی مساوات کا تصور ابھرتا ہے۔ بقول ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی:

"راشد کی نظموں میں ایک گہری سیاسی بصیرت ملتی ہے اور انسانی مساوات کا وہ تصور جو کسی فیشن یا وقتی نعرے کا مرہونِ منت نہیں بلکہ شاعر کے اپنے ادراک کی دین ہے۔"(۱۳)

انسان کی غلامی راشد کے لیے سب سے بڑا المیہ ہے۔ اِس کا تعلق صرف غلامی کے جغرافیائی تصور ہی سے نہیں ہے بلکہ راشد کے خیال کے مطابق انسان کی کامل آزادی کی راہ میں ہر وہ بات رکاوٹ ہے جو اُسے انسان کی تکمیلیت سے روکتی ہے۔ راشد فرد کی جغرافیائی، جبلی اور سیاسی ہر سطح کی آزادی کے خواہاں ہیں۔ اِس آزادی کی راہ میں خواہ کوئی طاقتور شخص، گروہ یا ملک رکاوٹ ہو، کوئی معاشرتی قدغن یا سماجی و اخلاقی روایت سدِراہ ہو یا کوئی مذہبی یا سیاسی نظریہ خندق بنتا ہو، ہر ایک رکاوٹ ناقابلِ قبول ہے۔ آزادی کا یہ تصور زمینی حقائق سے براہِ راست منسلک ہونے کے باوجود زمین پر کہیں موجود نظر نہیں آتا۔ گویا ازل سے لے کر دورِ حاضر تک کے انسان نے اُس آزادی ہی کو اپنی آزادی قبول کر لیا ہے جسے راشد آزادی کا محدود تصور گردانتے ہیں۔

راشد کی نظموں کا یہ مطالعہ واضح کرتا ہے کہ اپنے دور کے سیاسی حالات اور ان کے محرکات و اسباب پر راشد نہ صرف گہری نگاہ رکھتے تھے بلکہ ان سے متعلق ان کا اپنا ایک واضح اور ٹھوس نقطۂ نظر بھی تھا۔ دنیا بھر میں نوآبادیاتی تسلط کو انھوں نے درست تناظر میں سمجھا اور اپنی زمین اور اپنے لوگوں کی غلامی کی صورتِ حال کا ادراک کیا۔ ان کے ہاں سیاسی، سماجی اور مذہبی سطح پر فکری بغاوت کا رویہ نظر آتا ہے جسے وہ اپنی تخلیقی قوت کا حصہ بناتے ہیں۔

ڈاکٹر عنبرین تبسم، اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، نمل، اسلام آباد

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر ضیاء الحسن، "ن۔م۔راشد کا مذہبی شعور" مطبوعہ "نقاط" فیصل آباد، شمارہ:۹، جون ۲۰۱۰ء، ص:۳۴

۲۔ حمید نسیم، "پانچ جدید شاعر"، فضلی سنز، کراچی، ۱۹۹۴ء، ص:۹۳

۳۔ ڈاکٹر وزیر آغا، "نظم جدید کی کروٹیں"، سنگت پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص:۵۱

۴۔ ڈاکٹر ضیاء الحسن، "ن۔م۔راشد، شخصیت اور فن"، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص:۶۲

۵۔ پروفیسر فتح محمد ملک، "ن۔م۔راشد، شاعری اور سیاست"، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء، ص:۵۸

۶۔ ڈاکٹر آفتاب احمد، "بیسویں صدی کا شعری ادب" مرتبہ: بدر منیر الدین، پولیمر پبلی کیشنز، لاہور، ص:۳۸۸

۷۔ ایضاً، ص:۳۸۷

۸۔ ڈاکٹر منظر اعظمی، "اردو ادب کے ارتقا میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ"، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۹۶ء، ص:۴۸۸

۹۔ ڈاکٹر ضیاء الحسن، "ن۔م۔راشد، شخصیت اور فن"، ص:۶۱

۱۰۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری، "لاو=راشد"، نگارشات، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص:۹

۱۱۔ وارث علوی، "ن۔م۔راشد کی شاعری" مشمولہ "ن۔م۔راشد ایک مطالعہ" مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی، مکتبہ اسلوب، کراچی، ۱۹۸۶ء، ص:۱۴۷

۱۲۔ ڈاکٹر وزیر آغا، "نظم جدید کی کروٹیں"، ص:۵۲

۱۳۔ ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی، "راشد کا ذہنی ارتقا" مشمولہ "ن۔م۔راشد، ایک مطالعہ"، مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی، ص:۴۳، ۴۷

سرسید کی تفسیر القرآن کا اسلوبیاتی مطالعہ

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

ندیم حسن

ABSTRACT

Tafseer ul Quran is an important tafseer in Urdu language written by sir syed ahmad khan. In Urdu literature its importance is not only due to the revolutionary thoughts of Sir Syed Ahmad Khan but due its literary style as well. In this research paper the researchers have analyzed the qualities of literary style of Tafseer ul Quran from different angles. In this regard the researchers have analyzed the analytical style of Tafseer ul Quran in .full detail

اسلوب کی اب تک جتنی تعریفیں کی گئی ہیں اس کی روشنی میں اس کے کچھ نقوش پر روشنی ڈالی جاسکتی ہے۔ اسلوب ایک ایسی اصطلاح ہے جس پر بہت کچھ لکھا گیا ہے اور اس پر مزید مباحث کی بھی ضرورت ہے۔ ڈاکٹر مشتاق احمد کے خیال میں اسے خیال کا سایہ قرار دیا گیا ہے تو بعض کے خیال میں جب اظہار وجدان کی برابری کرے تو اسلوب وجود میں آتا ہے۔(۱) یہی وجہ ہے کہ اسلوب میں لکھنے والے کی شخصیت کے ذہنی نقوش واضح طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ ڈاکٹر مشتاق احمد کے خیال میں جب ہم اس لفظ کی معنوی خوبیوں پر غور کرتے ہیں تو اس کے معنی دھات کو پگھلانے اور سانچے میں ڈھالنے کے ہیں۔ لہٰذا دھات کو پگھلا کر حشو وزوائد سے پاک کرنا اور اسے کوئی خوشنما شکل دے دینا ایک ایسا عمل ہے جو اچھے اسٹائل میں بھی پایا جاتا ہے۔ باسل فولڈ کے نزدیک کسی شخص کی زندگی میں جو اہمیت سلیقے، اخلاق اور رکھ رکھاؤ کی ہے وہی ایک ادیب کے لیے اسلوب کی بھی ہے۔(۲)

کوچ کے خیال میں اسلوب کے لیے انفرادیت اور تنوع جیسے عناصر کی موجودگی ضروری ہے۔ مڈلٹن کے خیال میں اچھے اسلوب کے لیے جذبات اور خیالات کے نظام کے اختصار کے ساتھ ساتھ ان کی موثر ترسیل بھی ضروری ہے۔ وہ اس میں مصنف کے محسوسات کا اظہار بھی ضروری سمجھتے ہیں۔ پوپ اسلوب کو خیال کا لبادہ قرار دیتے ہیں جبکہ کارلائل اسے انسان کے لباس کی بجائے انسان کی جلد قرار دیتے ہیں۔ ہڈسن کے نزدیک یہ شخصیت کا اشاریہ ہے جبکہ بوخان کے نزدیک یہ شخصیت کا اظہار ہے۔(۳)

اسلوب کی ان تمام تعاریف میں جزوی صداقت موجود ہے۔ ان تمام حوالوں کی روشنی میں بات پھیلانے کی بجائے اگر سمٹا کر کہنے کی کوشش کی جائے تو اس حوالے سے لکھنے والے کی شخصیت کو بنیادی اہمیت ملنی چاہیے۔ اس لیے کہ خیالات اور افکار کا تعلق شخصیت سے ہوتا ہے۔ جس قسم کی شخصیت ہوگی اسی قسم کے اس کے افکار اور خیالات ہوں گے اور اسلوب جو اس کے خیالات کا سایہ ہے اس میں اس کا پرتو نظر آئے گا۔ مثلاً مشکل پسندی ایک رجحان ہے۔ سادگی بھی ایک خاص ذہنی ونفسیاتی رجحان ہے جو مصنف کے مزاج کی نمائندگی کرتا ہے۔ مصنف بات کا ابلاغ چاہتا ہے یا نہیں چاہتا۔ اپنے ادب پاروں کو ایک خاص مقصد اور خاص نظریے کے تحت تحریر کرتا ہے یا افادیت و مقصدیت کو کوئی اہمیت نہیں دیتا۔ بات استعاروں اور کنایوں میں کہنے کا عادی ہے یا لگی لپٹی لگانے کی بجائے برملا اس کا اظہار کرتا ہے۔ لکھنے والا تعلیم یافتہ ہے یا غیر تعلیم یافتہ، عالم ہے یا اس کے ہاں علم کا فقدان ہے۔ اس میں فن کو خونِ جگر سے سینچنے کی ہمت ہے یا اس کی نظر میں ادب تخلیق کرنے یا علمی خدمات کے علاوہ کچھ اور چیزیں زیادہ اہمیت رکھتی ہیں۔ ان سب باتوں کا اثر مصنف کے اسلوب میں بھی نظر آتا ہے۔ یعنی جیسی اس کی ذہنی اور جذباتی کیفیت ہوگی ویسے ہی الفاظ کی صورت میں اس کا سایہ ہوگا۔

اسلوب کا انحصار صرف شخصیت ہی پر نہیں ہوتا بلکہ اس میں کئی ایک اور عوامل بھی حصہ لیتے ہیں۔ مثلاً اصناف اور موضوع کی مناسبت سے بھی ایک ہی مصنف کے اسلوب کا رنگ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ افسانوی نثر میں اسلوب کا جو رنگ ڈھنگ ہونا چاہیے وہ غیر افسانوی نثر سے مختلف ہوتا ہے۔ اسی طرح انشائیے کا اسلوب مضمون اور سوانح عمری اور تنقید وغیرہ سے مختلف ہوتا ہے۔ لہٰذا ایک ہی مصنف کی تحریروں کا رنگ اصناف کے اسلوبیاتی تقاضوں اور مجبوریوں کی وجہ

سے بھی تبدیل ہوتا رہتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ سر سید احمد خان کے اسلوب کا جو رنگ ان کے مضامین اور انشائیہ نما یا تمثیل نما مضامین میں موجود ہے وہ ان کی خالص علمی تحریروں مثلاً خطباتِ احمدیہ یا تفسیر القرآن میں ناپید ہے۔

اگر اسلوب کو کسی شاعر یا نثر نگار کی شخصیت یا خیالات و افکار کا سایہ یا لباس یا جلد قرار دیا جائے تو تفسیر القرآن کے اسلوب کو مد نظر رکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہاں ان کے خیالات، ان کا سایہ اور جلد ان کی اپنی ہے اور اگر اسے لباس قرار دیا جائے تو بھی ہم کہہ سکتے ہیں کہ اسلوب کی صورت میں ان کا یہ لباس بھی ان کا اپنا ہے۔مثلاً ان کی علمی شخصیت کی چھاپ یوں تو ان کی تمام تحریروں میں موجود ہے لیکن تفسیر القرآن میں اس کے نقوش زیادہ واضح انداز سے دیکھنے کو ملتے ہیں۔اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ان کے موضوع کے تقاضے بھی اس قسم کے ہیں اور دوسری بات یہ کہ یہ تصنیف سر سید کے آخری دور کی تصنیف ہے ۔ان کے نظریات میں پختگی آگئی ہے۔ان کے عقائد ایک خاص سانچے میں ڈھل گئے ہیں۔ان کا ذہن ایک خاص قالب متشکل ہو چکا ہے۔ان کی سوچ کے خطوط واضح اور متعین ہیں۔ان کی شخصیت میں اضطراب کی جگہ سکون آگیا ہے۔لہٰذا یہ تصنیف ان کے دورِ اضطراب کی بجائے ذہنی حوالے سے ان کے دورِ سکون کی تخلیق ہے۔اسے مکمل کرنے کی انہیں کوئی جلدی نہیں ہے۔کوئی فوری مقاصد نہیں بلکہ اب ہمارے مصنف کی نظر نہ صرف اپنے زمانے پر ہے بلکہ آنے والے زمانوں پر بھی۔ سر سید کے ہاں تفسیر القرآن سے پہلے کی تحریروں میں بھی جذباتیت کی کمی تھی اور ان میں وہ والا جوش ناپید ہے جو مثلاً مولانا ابولکلام آزاد کی تحریروں میں موجود ہے بلکہ سر سید کی تحریریں ٹھنڈے اور ہوشمندانہ دل و دماغ کی پیداوار ہیں۔لیکن نصیحت اور وعظ کا وہ عنصر جو مثلاً ان کے مضامین میں موجود ہے وہ تفسیر القرآن میں ناپید ہے۔یہاں پر انداز مخاطبانہ ضرور ہے لیکن یہاں سر سید کسی قوم یا جماعت سے مخاطب ہونے کی بجائے ہر انسانی ذہن سے مخاطب ہیں ۔ہاں ایک بات فرق کے ساتھ محسوس کی جاسکتی ہے اور وہ یہ کہ مختلف قرآنی حقائق کے متعلق ان کے ذہن میں الجھاؤ کی بجائے سلجھاؤ موجود ہے۔وہ کئی دہائیوں کی تحقیق کے بعد تفسیر القرآن لکھ رہے ہیں۔لہٰذا ذہن کی مختلف گتھیوں کو بڑی کامیابی کے ساتھ سلجھانے کی مہارت رکھتے ہیں۔ان کا انداز تصنع کی بجائے سادگی اور قطعیت کا رنگ لیے ہوئے ہے۔اس میں منطقیت اور عقل پرستی کی چھاپ واضح طور پر محسوس کی جاسکتی ہے۔ان کی تمام تحریروں کی مابہ الامتیاز خوبی یہ رہی ہے کہ ان میں قطعیت موجود ہے اور وہ ایک سلجھا ہوا دماغ رکھتے ہیں ۔یہ اس مسلسل فکر اور تحقیقی سفر کا نتیجہ ہے جس کا آغاز محمود الاخبار کی تحریروں سے ہوا۔لہٰذا وہ پیچیدہ اور الجھے ہوئے مسائل کو بڑی کامیابی کے ساتھ سلجھانے کا ہنر جانتے ہیں۔رام بابو سکسینہ کے بقول ان کی سب سے بڑی خوبی ہی یہی ہے کہ وہ مشکل سے مشکل اور دقیق سے دقیق مضمون کو خواہ مذہبی ہو یا سیاسی نہایت صاف اور بے تکلف زبان میں ادا کر سکتے تھے۔(۴) اس کے بقول سر سید سے پہلے اردو ادب میں کہنگی اور فرسودگی اور تعطل و جمود اور یک رخاپن آگیا تھا اس کو سر سید کی زبردست تصنیفی سرگرمیوں نے دور کر دیا۔انہوں نے ادب میں نیاپن، ایک ہمہ گیری، ایک مقصد، ایک سنجیدگی اور ایک خاص قسم کی معقولیت پیدا کی۔(۵) انہوں نے اردو نثر کو ایک نئی تازگی سے روشناس کرایا۔یہ تازگی غالب کی اجتہادی نثری اسلوب کے بعد ایک نہایت ہی اہم اضافہ تھا۔جس میں تخلیق کے ساتھ ساتھ تنقید و تحقیق کا عنصر بھی موجود تھا۔یوں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان تحریروں کا مزاج، زبان اور اسلوب کے حوالے سے عالمانہ اور تحقیقی تھا۔

علمی مسائل کی تہہ تک پہنچنے کے لیے زبان میں تحقیقی چاشنی کا ہونا ازبس ضروری ہے۔ تحقیق کی زبان لفاظی، خیال آرائی اور ماورائیت کی متحمل نہیں ہوسکتی بلکہ مزاج کے اعتبار سے اس کا ارضی اور حقیقت سے قریب تر ہونا ضروری ہے۔ تحقیق میں مبالغہ، کنایہ یا رمز سے کام نہیں لیا جاتا۔نہ مشکل پسندی سے کام لیا جاسکتا ہے۔اور نہ ہی ماورائیت پیدا کرنے سے تحقیق کا حق ادا ہوتا ہے بلکہ ضروری یہ ہے کہ شعری صنعت گری تحقیقی نثر کے لیے کوئی نیک فال نہیں ہوتی ۔ تحقیق کی زبان پر بات کرتے ہوئے قاضی عبدالودود لکھتے ہیں کہ تحقیق کی زبان میں خطابت سے گریز کرنا چاہیے، تشبیہات و استعارات کا استعمال صرف توضیح کے لیے کرنا چاہیے، تناقض و تضاد اور ضعف استدلال سے بچنا چاہیے۔اور کم سے کم الفاظ میں اپنا مافی الضمیر واضح کیا جائے۔(۶) لہٰذا الفاظ میں قطعیت موجود ہو اور ایسی زبان استعمال کرنے سے گریز کیا جائے جو زمین پر قدم جمانے کی بجائے ہوا میں معلق دکھائی دے۔اس حوالے سے دیکھا جائے تو سر سید کے ہاں ان اصولوں

کی کار فرمائی تفسیر القرآن میں ملتی ہے۔ وہ بات کو اپنے خطابت کے زور سے نہیں منواتے بلکہ روشن دلائل کے ذریعے منوانے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ تشبیہات اور استعارات کا استعمال کم کرتے ہیں۔ ان کا اسلوب نگارش تجزیاتی نوعیت کا ہے ایسے اسلوب کے کچھ تقاضے ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر مشتاق احمد کے بقول:

"تجزیاتی اسلوب میں مصنف کی علمی و ادبی صلاحیت اور فنی و فکری پختگی کھل کر سامنے آتی ہے۔ کیونکہ اس میں عالمانہ اور فکر انگیز موضوعات پیش کئے جاتے ہیں۔ علمی و ادبی مقالات میں جہاں تنقید و تحلیل، تجزیہ و تبصرہ اور منطقی استدلال کی ضرورت ہوتی ہے اس اسلوب کا عمل دخل ہوتا ہے۔ یہاں رنگین اور پر تکلف عبارت کا گزر نہیں ہوتا بلکہ بات واضح اور دوٹوک لفظوں میں کہی جاتی ہے۔"(۷)

ان کے خیال میں سرسید کا اسلوب اس معیار پر پورا اترتا ہے۔ لکھتے ہیں :

"انہوں نے سائنٹفک اور تجزیاتی اسلوب کی بناڈالی ہے۔ انہوں نے منطقی استدلال کی روشنی میں کسی بھی بات کو دوٹوک اور واضح لفظوں میں کہنے کی روایت قائم کی ہے۔ جس کی ضرورت علمی و فکری موضوعات میں شدت سے محسوس کی جاتی ہے۔"(۸)

سرسید کی ان نثری تحریروں کی اہمیت کا احساس ہمیں اس وقت ہوتا ہے جب ہم ان کی نثری تحریروں کو ان کے دور اور ان سے ماقبل دور کے اسلوب کی روشنی میں پرکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً میر ناصر علی سرسید کے دور کے ایک نثر نگار ہیں۔ جنہوں نے سرسید کے تہذیب الاخلاق کے مقابلے میں صلائے عام نامی رسالہ جاری کیا تھا۔ اپنے نثری اسلوب پر ہونے والے والے اعتراض کا جواب دیتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

" انگریزی خوانوں کو شکایت ہے کہ میری زبان پرانی ہے یعنی میں جس زبان میں لکھتا ہوں اس کے سمجھنے والے نہیں رہے۔ سمجھنے والوں کا میں ذمہ نہیں لیتا۔ مگر لکھنا میرا کام ہے کہ آج کل کے خیال اساتذہ کی زبان میں ادا کروں۔ ع۔ خیال نو کو ہوئی احتیاج مشق کہن۔"(۹)

وہ نا سمجھنے والوں کا کوئی ذمہ نہیں لیتے بلکہ انہیں غرض صرف لکھنے سے ہے۔ اس کے برعکس سرسید کو اپنے پڑھنے والوں کی بڑی فکر رہتی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ اردو ادب میں قاری کی ضرورت کا احساس جس قدر علی گڑھ تحریک اور سرسید احمد خان کو تھا اتنا کسی اور کو نہیں تھا۔ اسی ضرورت کا احساس سرسید کی تفسیر میں بھی ہے۔ انہوں نے خواہ مخواہ اپنے اسلوب کو مشکل الفاظ سے بوجھل بنانے کی کوشش نہیں کی۔ البتہ جہاں تک علمی اصطلاحات کا تعلق ہے، تو اس کی وجہ یہ ہے کہ کسی خاص فقہی اصول یا اصطلاح کو ناگزیر صورت میں استعمال کرنا علمی تحریر میں مصنف کی مجبوری بن جاتا ہے۔ سرسید کے علمی اسلوب کے بارے میں شبلی نعمانی لکھتے ہیں :

"سرسید کی انشاپردازی کا بڑا کمال اس موقع پر معلوم ہوتا ہے جب وہ کسی علمی مسئلہ پر بحث کرتے ہیں۔ اردو زبان چونکہ کبھی علمی زبان کی حیثیت سے کام میں نہیں آئی، اس میں علمی اصطلاحات، علمی الفاظ اور علمی تلمیحات بہت کم ہیں، اس لیے اگر کسی علمی مسئلے کو اردو میں لکھنا چاہو تو الفاظ مساعدت نہیں کرتے لیکن سرسید نے مشکل سے مشکل مسائل کو وضاحت، صفائی اور دلآویزی سے ادا کیا ہے۔"(۱۰)

اردو ادب میں اور مذہب میں تحقیقی رویوں کو پروان چڑھانے کے حوالے سے سرسید کی خدمات فراموش نہیں کی جاسکتیں۔ اس سے پہلے اردو کی نثری تحریریں ادبیت کے بوجھ سے بوجھل اور معنی کے حوالے سے تہی تھیں۔ سرسید نے مختلف رسالوں اور کتابوں مثلاً رسالہ طعام اہل کتاب، خطباتِ احمدیہ اور تفسیر القرآن میں تحقیقی اسلوب کو ممکنہ حد تک نبھانے کی کوشش کی ہے۔ علمی کتاب ہونے کے باوجود تفسیر القرآن میں علمی اصطلاحات کو سرسید نے کم سے کم استعمال کیا ہے۔ اور اپنی بات سادہ و سہل انداز سے بیان کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے بقول:

"تفسیر القرآن بحث و نظر کے اعتبار سے مربوط اور منظم اور اسلوب بیان کے نقطۂ نظر سے دلچسپ اور اطمینان بخش تصنیف ہے۔ اس میں مذہبی اور علمی اصطلاحات کی وہ بھرمار نہیں جو عام طور پر تفاسیر میں ہوا کرتی ہے۔ اس میں انہوں نے بائبل کے بیانات سے فائدہ اٹھایا۔ مذاہب کے تقابلی مطالعہ کی تحریک کو ایک قدم اور آگے بڑھایا۔"(۱۱)

تفسیر القرآن کے اسلوب کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس پر عربی اور فارسی الفاظ کا غلبہ ہے۔وہ عربی الفاظ و تراکیب کا بڑی فراوانی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔عربی اور فارسی کا غلبہ یوں تو سرسید بلکہ علی گڑھ تحریک سے تعلق رکھنے والے تمام ادیبوں کے ہاں ہے۔لیکن سرسید کے ہاں اس کے واضح نقوش ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں۔مثلاً: یہ آیت بعد وقع قتل و قتال نازل ہوئی ہے۔(۱۲) بر خلاف اس کے انبیا کافہ ٔانام کو تربیت کرتے ہیں۔(۱۳) پس حیات سے ان کی حیات فی الدین مراد ہے۔(۱۴)اس کی حرمت نفس مذبوح کے مضر ہونے یا نجس ہو جانے کے سبب سے نہیں ہے بلکہ اس کی حرمت واسطے مٹانے رسم شرک ہے۔(۱۵)اور دم مسفوح کا مضر ہونا بھی تسلیم کیا گیاہے۔(۱۶)اس کا جواب بقاعدہ اہل نقل یہ ہو سکتا ہے۔(۱۷)اگر چہ علماء نے ان لفظوں کی نسبت بہت بحث کی ہے جو ایک تطویل لاطائل ہے۔(۱۸)اسلام میں تقرب الی غیر اللہ شرک اور کفر قرار پایاہے۔(۱۹)اس سے قتال میں قاتل و مقتول کی تخصیص لازم آتی ہے۔(۲۰)اس کا جواب یہ دیا گیاہے کہ اگرچہ خبر احاد ہے لیکن ائمہ نے اس کو تلقی بالقبول کہاہے۔(۲۱)لیکن اس کا مطلب قرار دینے کو چار باتوں کی تنقیح کر دینی چاہیے۔(۲۲)تلاوت میں آیتوں کا متصل ہونا اس بات کا مستلزم نہیں ہے کہ وہ اس طرح متصل نازل بھی ہوئی ہوں ۔(۲۳)قیاساً یہ بات قرار دی جاتی ہے۔(۲۴)ان روایتوں اور تہدیدوں ہی پر طلاق کے روکنے میں بس نہیں کیا۔(۲۵) مگر ایسا سمجھنا بناء فاسد علی الفاسد ہے۔(۲۶)دوسرا اس سے اونچا اور تیسرا اس سے اونچا اور علیٰ ہذا القیاس۔اور ان کواکب کے سبب جو بطور روشن نشانوں کے اس وسعت مرتفع میں دکھائی دیتا ہے۔(۲۷)تمام عالم کو مجموع من حیث المجموع انسان کبیر کہتے ہیں ۔اور انسان کو انسان صغیر(۲۸)جو طرح طرح کے معقولات اور محسوسات اور متخیلات اور متوہمات کے جاننے کے لائق تھیں ۔(۲۹)محسوسات و معقولات کو جان سکتا ہے۔(۳۰)پس تراب اور طین اور صلصال اور حمأ مسنون اور ماء کی ترکیب کیمیاوی سے جو چیز پیدا ہوتی ہے ، اس سے انسان پیدا ہوا ہے۔(۳۱)

بعض مقامات پر علمی اصطلاحات کی وجہ سے سرسید کا سلوب کافی گنجلک بھی ہو گیاہے۔وہاں ہمیں وہ والے سرسید نظر نہیں آتے جو دل کی بات کہہ کر دل میں بٹھانے پر یقین رکھتے ہیں بلکہ ایسے مقامات پر قارئین اپنے آپ کو ان سے خاص فاصلے پر محسوس کرتے ہیں۔ایسے مقامات پر تحقیقی شان موجود ہے۔صرفی و نحوی مباحث ہیں جس کی وجہ سے اسلوب میں کافی پیچیدگیاں پیدا ہو گئی ہیں۔ان مقامات پر مشکل پسندی کا رجحان ضرور دیکھنے کو ملتا ہے۔لیکن مشکل پسندی کی یہ رو مجبوری کی وجہ سے در آئی ہے۔مثلاً سورۃ مائدہ کی آیت ’’اذ ایّد تک بروح القدس تکلم الناس فی المھد و کھلا۔و اذ علمتک الکتاب والحکمۃ والتوراۃ والانجیل۔واذ تخلق من الطین کھئیۃ الطیر باذنی فتنفخ فیھا فتکون طیراً باذنی و تبری الاکمہ والابرص باذنی۔و اذ تخرج لموتیٰ باذنی۔و اذ کففت بنی اسرائیل عنک اذ جئتھم بالبینات فقال الذین کفروا منھم ان ھٰذا الا سحر مبین‘‘ میں حضرت عیسیٰؑ کے معجزات پر بات کرتے ہوئے سرسید لکھتے ہیں کہ گرائمر کی رو سے ان سے معجزے مراد نہیں ہیں۔

’’مگر یہ استدلال صحیح نہیں ہے اول تو ان ہذا کا مشار الیہ الذی جئت بہ ہو نہیں سکتا۔کیونکہ وہ ظرف واقع ہوا ہے کففت کا جیسے کہ خود صاحب بیضاوی نے بھی اس کو تسلیم کیا ہے۔پس ان ہذا کا مشار الیہ ما بہ کففت ہے نہ الذی جئت بہ، کیونکہ اِذ جئتہم ظرف اور جزو زائد ہے۔جو کلام میں مقصود بالذات نہیں ہوتا اور کففت خود فعل مسند ہے جو مقصود بالذات ہے۔اور اس لیے ہذا کا اشارہ اسی کی طرف ہے۔‘‘(۳۲)

اس سلسلے میں ایک اور مثال بھی پیشِ خدمت ہے۔فرشتوں کے وجود کے حوالے سے سرسید نے کافی معنی خیز بحث کی ہے۔وہ ان جیسی مخلوق کے متعلق اس خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ یہ کائناتی قوتیں ہیں۔اور قرآن کا انداز چونکہ تشبیہاتی اور استعاراتی ہے اس وجہ سے انہوں نے عقل سلیم اور صرفی و نحوی معنوں کی بنیاد پر اپنے دلائل کا سلسلہ رکھا ہے۔اس مقام پر جو علمی اصول اور ان کی مناسبت سے جن علمی اصطلاحات کا استعمال ہوا ہے۔سرسید تک کے دور کی نثر اس سے ناآشنا تھی۔سرسید لکھتے ہیں :

’’اور اگر یوں نہ کیا جاوے تو اجتماع نقیضین یا ارتفاع نقیضین لازم آتا ہے۔اور اگر دلیل نقلی کو عقل پر ترجیح دیں تو فرع سے اصل کا ابطال لازم آتا ہے۔کیونکہ جو چیزیں نقلی ہیں ان کا اثبات بھی بجز عقل کے اور کسی طرح ممکن نہیں۔پس نقل کے لیے عقل ہی اصل ہے۔اسلیے نقل کو ترجیح دینے سے اصل سے فرع کا ابطال لازم آتا ہے۔اور فرع بھی اس سے باطل ہو جاتی ہے۔کیونکہ صحت نقل تو متفرع تھی عقل پر جس میں فساد ہونا مانا گیا تو نقل بھی مقطوع الصحت نہ رہی۔عقلی

معارضہ کا نہ ہونا بھی یقینی نہیں ہے۔ کیونکہ غایت الغایت یہ ہے کہ باوجود تلاش کے کوئی معارض عقلی نہیں ملا، لیکن معارض عقلی کے نہ ملنے سے اس کے نہ ہونے پر یقین نہیں ہو سکتا۔"(۳۳)

سر سید نے پوری زندگی اسلام اور قرآن کو سمجھنے میں صرف کی تھی۔ ان کی تمام تحریروں کا نقطہ ماسکہ دینِ اسلام ہی ہے۔ جس میں انہوں نے دین کے حوالے سے نت نئے حقائق کا کھوج لگانے کی کوشش کی ہے۔ اس مناسبت سے ان کے اسلوب میں بھی مذہبی لفظیات، تراکیب اور اصطلاحات کا بے تکان استعمال ہوتا ہے۔ انہیں کئی ایک اسالیب نثر پر قدرت حاصل تھی۔ ڈاکٹر سید عبد اللہ سر سید کی ادبی صلاحیتوں کا اعتراف ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

"وہ ہر مضمون پر بے تکان اور بے تکلف لکھنے پر قدرت رکھتے تھے، انہوں نے فن تعمیر، تاریخ، سیرت، فلسفہ، مذہب، قانون، سیاسیات، تعلیم، اخلاقیات، مسائل ملکی، وعظ، تذکیر اور تقابل مذاہب پر قلم اٹھایا۔ ان سب مضامین میں ان کے قلم کا رہوار بڑی ہمواری کے ساتھ چلتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔"(۳۴)

تفسیر القرآن کے اسلوب پر تجزیاتی رنگ غالب ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے اس میں سائنسی روح کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں ایک پختہ تنقیدی و تحقیقی شعور کارفرما ہے۔ حقائق کی جستجو ہے اور ان کا کھوج لگانے کے لیے جذبہ موجود ہے۔ استدلالی رنگ سطر سطر سے نمایاں ہے۔ ڈاکٹر مشتاق احمد لکھتے ہیں :

"تجزیاتی اسلوب میں مصنف کی علمی و ادبی صلاحیت اور فنی و فکری پختگی کھل کر سامنے آتی ہے۔ کیونکہ اس میں عالمانہ اور فکر انگیز موضوعات پیش کیے جاتے ہیں ۔ علمی و ادبی مقالات میں جہاں تنقید و تحلیل، تجزیہ و تبصرہ اور منطقی استدلال کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس اسلوب کا عمل دخل ہوتا ہے۔ یہاں رنگین اور پر تکلف عبارت کا گزر نہیں ہوتا بلکہ بات واضح اور دوٹوک لفظوں میں کہی جاتی ہے۔"(۳۵)

تفسیر القرآن کا اسلوب مزاج کے اعتبار سے عالمانہ ہونے کے ساتھ ساتھ تجزیاتی بھی ہے اور توضیحی بھی۔ وہ کسی مسئلے کی وضاحت کرتے ہوئے اس کی پوری تفصیل میں چلے جاتے ہیں۔ وہ مسئلۂ زیرِ بحث کا پورا معنوی پوسٹ مارٹم کر لیتے ہیں۔ اس کے باطن میں اترتے ہیں۔ اور اس کے تمام معنوی پہلو آشکارا کرنے کے بعد دلائل کا سلسلہ باندھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس وضاحتی رجحان کی وجہ سے ان کے جملوں میں طوالت در آئی ہے۔ ڈاکٹر مشتاق احمد کے خیال میں :

"سر سید کے اسلوب کا ایک وصف ان کے طویل اور مرکب در مرکب جملے ہیں ۔ ان کے بعض جملے تو اتنے طویل ہوتے ہیں کہ ان کا پورا پیراگراف بن سکتا ہے ۔ لیکن سر سید کی سلجھی ہوئی فکر اور بے دریغ قدرت بیان نے ان کے مطالب کو کہیں بھی الجھنے نہیں دیا ہے۔"(۳۶)

مثلاً ایک مقام سے ایک طویل جملہ ملاحظہ ہو۔ فرشتوں کی بابت لکھتے ہیں :

"قرآن مجید کلام مقصود میں کسی جگہ لفظ ملک یا ملائکہ کا اس مراد سے استعمال نہیں ہوا ہے جو مراد کہ یہودیوں نے قرار دی تھی، جس کی تفسیر ایک مقام پر لکھیں گے، برخلاف اس کے ملائکہ کا اطلاق ان قدرتی قواپر جن سے انتظام عالم مربوط ہے۔ اور ان شیون قدرت کاملہ پروردگار پر جو اس کی ہر ایک مخلوق میں بہ تفاوت درجہ ظاہر ہوتی ہیں، ملائکہ کا اطلاق ہوا ہے۔۔۔۔ حکمت کاملہ سے تمام امور عالم کا مدبر مخلوق کیا ہے۔"(۳۷)

اس قسم کے طویل جملے اگرچہ پڑھنے والوں پر طوالت کی وجہ سے گراں ضرور گزرتے ہیں لیکن اس کے باوجود معنوی حوالوں سے ان میں گنجلک پن موجود نہیں ہوتا۔

تفسیر القرآن جیسی تصنیف میں تصور اور تخیل کی جولانیاں دکھانا محقق کی شان کے خلاف اور مفسر کی کمزوریاں شمار کی جاتی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود اس میں بعض مقامات پر تخیل کی یہ جولانی بڑی کامیابی سے دکھائی دیتی ہے۔ اور پڑھنے والوں کے دلوں میں تہذیب الاخلاق کے بعض مضامین کا اسلوب کروٹیں بدلنے لگتا ہے۔ مثلاً

"ہمارے دل میں سینکڑوں مضمون ہوتے ہیں، سینکڑوں نصیحتیں ہوتی ہیں۔ اشعار یاد ہوتے ہیں۔ دوستوں کی صورتیں، اور مکانوں کی باغوں کی اور جنگلوں کی تصویریں دماغ میں موجود ہوتی ہیں۔۔۔۔۔یہی حال ملک نبوت کا ہے، نبی معہ اپنے ملکہ نبوت کے موجود ہوتا ہے، کھاتا ہے، پیتا ہے، سوتا ہے، جاگتا ہے، دنیوی باتیں جنکو نبوت سے کچھ تعلق نہیں ہیں اسی طرح پر کرتا ہے جس طرح کہ اور تمام انسان کرتے ہیں۔"(۳۸)

اسی طرح جنت کے روایتی مذہبی پیشوایانہ تشریح و تعبیر پر طنز کرتے ہوئے لکھے ہیں:

"یہ سمجھنا کہ جنت مثل ایک باغ کے پیدا ہوئی ہے اس میں سنگ مرمر کے اور موتی کے جڑاؤ محل ہیں۔ باغ میں شاداب و سرسبز درخت ہیں، دودھ و شراب و شہد کی ندیاں بہہ رہی ہیں۔ ہر قسم کا میوہ کھانے کو موجود ہے۔ ساقی و ساقنیں نہایت خوبصورت چاندی کے کنگن پہنے ہوئے، جو ہماری ہاں کی گھوسنیں پہنتی ہیں۔ شراب پلا رہی ہیں۔ ایک جنتی ایک حور کے گلے میں ہاتھ ڈالے پڑا ہے۔ ایک ران پر سر دھرا ہے۔ ایک چھاتی سے لپٹا رہا ہے۔ ایک نے لب جاں بخش کا بوسہ لیا ہے۔ کوئی کسی کونہ میں کچھ کر رہا ہے۔ کوئی کسی کونہ میں کچھ۔ ایسا بیہودہ پن ہے جس پر تعجب ہوتا ہے۔ اگر یہی بہشت ہے تو بے مبالغہ ہمارے خرابات اس سے ہزار درجہ بہتر ہیں۔"(۳۹)

ملائکہ کی تشریح کے سلسلے میں بھی انہوں نے انسان کی مختلف حسیات کا ذکر بڑی روانی اور ترنم سے کیا ہے:

"دیکھنا اور سننا اور سونگھنا اور چکھنا، اور چھونا جو انسان میں ہے۔ وہ سب انہی قوائے ملکوتی حسیہ کے ماتحت ہیں اور قوت متخیلہ اور متفکرہ اور حافظہ اور ذاکرہ اور عاقلہ و ناطقہ انہی قوائے ملکوتی روحانیہ کے تابع ہیں اور جاذبہ اور ماسکہ اور ہاضمہ، اور غاذیہ اور منمیہ اور مربیہ اور مصورہ انہی قوائے ملکوتی طبعیہ میں داخل ہیں اور حلم اور علم اور وقار اور سمجھ اور شجاعت اور عدالت اور سیاست اور ریاست انہی قوائے ملکوتی حیوانیہ میں شامل ہیں اور یہ تمام قویٰ آسمان و زمین اور ان کی فضاء میں پھیلے ہوئے ہیں۔"(۴۰)

تفسیر القرآن کے مخصوص مقامات پر شعریت کسی شعوری کوشش و کاوش کا نتیجہ نہیں بلکہ ان پر ایک فطری بہاؤ کا احساس ہوتا ہے۔ ڈاکٹر مشتاق احمد کے بقول ان کی علمی نثر شعریت سے معریٰ خالص نثر ہے جو فکر کے نظم اور دلیل کی قوت کے بل پر کھڑی ہے۔ اگرچہ انہوں نے اپنی عبارت میں تشبیہ و استعارہ اور تمثیل و تلمیح اور قافیہ اور تکرار لفظی سے بھی کام لیا ہے لیکن ہم ان کے استعارہ اور قافیہ کے دام پر فریب میں گرفتار نہیں ہوتے بلکہ خیالات کا ساتھ دینے پر مجبور ہوتے ہیں۔ مشتاق احمد، ڈاکٹر، سرسید کی نثری خدمات، ایجوکیشنل بک پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۵ء، ص ۱۲۸۔ لہٰذا ان کی تفسیر القرآن کے وہ والے مقامات جہاں پر تخیل کی جولانیاں دکھانے کی کوشش کی گئی ہے وہاں سرسید کے قلم کی بھاگ عقل، منطق اور حقیقت پسندی نے ہاتھوں میں تھام رکھی ہے۔

اسلوب کو اثر انگیز بنانے کے لیے سرسید تفسیر القرآن میں قافیہ بندی کا استعمال بھی کرتے ہیں۔ لیکن ان کی یہ کوشش شعوری عمل کا نتیجہ نہیں ہوتی بلکہ فکر اور خیال کے مختلف موڑ انہیں ایسا کرنے پر مجبور کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان مقامات پر ایک خاص قسم کی نغمگیت نے جنم لیا ہے۔ مثلاً کہیں خشک زمین نکل آتی تھی اور کہیں پایاب رہ جاتی تھی۔(۴۱) قرآن مجید کا نجما نجما نازل ہونا بھی بڑی دلیل اس بات کی ہے۔(۴۲) اس کو نہ انسان نے دیکھا ہے، نہ چھوا ہے، نہ چکھا ہے، نہ سونگھا ہے، نہ قوت سامعہ نے اس کا حس کیا ہے۔(۴۳) کوئی شخص کھٹاس، مٹھاس، درد، دکھ، رنج و راحت کی کچھ بھی کیفیت نہیں بتا سکتا۔(۴۴) قراۃ اعین کی ماہیت یا حقیقت یا کیفیت یا اصلیت کا بتانا تو محالات سے ہے۔(۴۵) اس لیے انبیا نے ان راحتوں اور لذتوں یا رنج اور تکلیفوں کو جو انسان کے خیال میں ایسی ہیں۔(۴۶)

وہ کل انسانوں کی خلقت اور جبلت کے نہایت ہی مناسب ہیں۔(۴۷)

ان کے مضامین میں بھی اس قسم کے مقفیٰ جملوں کی شدید کمی ہے لیکن تفسیر القرآن کے اسلوب میں تو اس قسم کے جملے بڑی کوشش سے تلاش کرنے پڑتے ہیں۔ تفسیر القرآن کے قاری کو یہ احساس ہوتا ہے جیسے اسلوب پر توجہ لکھنے والے کی ترجیحات میں شامل ہی نہیں ہے۔ البتہ فطری طور پر بعض مقامات پر جملوں میں جہاں قافیے آئے ہیں جن سے عبارت کی رنگینی میں اضافہ ہوا ہے۔ مثلاً لفظ "صاعقہ" کے معنی عذاب یا بلا آنے کی سنسناہٹ اور گڑگڑاہٹ اور کڑک

کے معنی بھی آئے ہیں۔اور بجلی اور آسمان پر سے گرنے والی آگ کے معنی میں بھی۔(۴۸)اور پھر ان کی بدیوں اور برائیوں اور انبیا کے قتل کے سبب ان پر آفت پڑی،اور ذلیل وخوار اور مسکین بے یار ودیار ہو گئے۔(۴۹) قرآن کے تمام الفاظ سے اوران پتوں اور نشانیوں سے جو تبائے گئے۔(۵۰) ہمارے مفسرین نے ان آیتوں کی یہ تفسیر کی ہے کہ پہلا اور پچھلا ایک ہی قصہ ہے۔(۵۱) وہ تمام قویٰ جو اجسام مرئیہ وغیر مرئیہ اور اشیاء محسوسہ وغیر محسوسہ میں ہیں۔(۵۲)خدا اپنی قدرت اور اپنی حکمت،انہی باتوں جو انسان روز مرہ کرتے ہیں۔(۵۳)مگر نہ اس طرح جیسے کہ انسان اور حیوان جنتے جناتے ہیں۔(۵۴)

تفسیر القرآن اسلوبیاتی حوالوں سے اہم ترین کتابوں میں سے ایک ہے۔انہوں نے جہاں اردو نثر کو علمی حوالوں کی ایک نئی زبان اور اسلوبیاتی ذائقے سے روشناس کیااس کے ساتھ ساتھ انہوں نے نت نئی اصطلاحات سے بھی اردو نثری اسلوب کو آشنا کیا۔سرسید کی نثر میں محاورات اور الفاظ نئے معنی کی تلاش میں ہیں۔تعلیم،تہذیب،مقصدیت،تمدن،کلچر،تاریخ،سیاست،تنقید،تحقیق،شعور،احساس،فطرت،عقل،انفرادیت،اجتماعیت اور حقیقت جیسے الفاظ کی نئی نئی معنوی جہتیں سامنے آرہی تھیں جو اس سے پہلے اردو زبان کی تحریروں میں نت نئی معنویت کے ساتھ استعمال نہیں ہوئی تھیں۔(۵۵)انہوں نے جہاں دل سے نکل کر دل میں بیٹھنے والی نثر ایجاد کی،وہاں انہوں نے شعری خوبیوں سے اردو نثر کو مرصع تو نہیں بنایا لیکن اردو نثر کو نئے امکانات کے راستے ضرور دکھائے۔اس میں سچائی کا رنگ بھرنے کی کوشش کی۔اور افادی نقطۂ نظر سے ہر چیز کو جانچنے کی کوشش کی۔جس کا اثر ان کے اسلوب میں بھی نظر آتا ہے۔اردو نثر کے علمی کینوس کو وسیع کرنا اور ایسے الفاظ سے اردو قارئین کو روشناس کرانا جو اس سے پہلے کی نثر میں بہت کم دکھائی دیتے تھے۔غالب جیسا ادیب،عالم اور حکیم بھی اردو نثر کو علمی اسلوب دینے میں ناکام رہے تھے۔یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر طیبہ خاتون کے بقول ان کی نثر علمی حیثیت سے زبردست اہمیت رکھتی ہے۔اس سے پہلے اس نثر کی کمی تھی اس اہم کمی کو سرسید نے پورا کیا۔(۵۷)صدیق الرحمٰن قدوائی کے خیال میں سرسید کے دور میں دہلی کی شاعری پر بھی لکھنویت کا سایہ پڑرہا تھانثر میں حقیقت پسندی،مقصدیت،افادیت اور نقطۂ نظر کی اہمیت کا احساس نمایاں نظر آنے لگا تھا۔(۵۸)اردو اسلوب کو اس لکھنوی آسیب سے نکالنا ہر کس و ناکس کا کام نہ تھا بلکہ اس کے لیے بت شکن ادیب کی ضرورت تھی۔اس بت شکنی کا آغاز غالب نے اپنے خطوط کے ذریعے کیا تھا۔لیکن ایک بت کے توڑنے کی بہر حال ضرورت تھی اور وہ یہ کہ اسلوب کے اس تصور کو توڑا جائے جو سرسید کے دور تک رائج رہا۔اس اسلوب کا رنگ کیا تھا۔سرسید ہی کی زبان میں سنیے۔

”جہاں تک ہم سے ہو سکا،ہم نے اردو زبان کے علم وادب کی ترقی میں اپنے ان ناچیز پرچوں کے ذریعے سے کوشش کی۔مضمون کے ادا کا ایک سیدھا اور صاف طریقہ اختیار کیا۔جہاں تک ہماری کج مج زبانی نے یاری دی الفاظ کی درستی،بول چال کی صفائی پر کوشش کی۔رنگین عبارت سے جو تشبیہات اور استعاراتِ خیالی سے بھری ہوتی ہے اور جس کی شوکت صرف لفظوں ہی لفظوں میں رہتی ہے اور دل پر اس کا کچھ اثر نہیں ہوتا،پرہیز کیا۔تک بندی سے جو اس زمانہ میں مقفیٰ عبارت کہلاتی تھی ہاتھ اٹھایا،جہاں تک ہو سکا سادگی عبارت پر توجہ کی۔اس میں کوشش کی کہ جو کچھ لطف ہو وہ صرف مضمون کی ادا میں ہو۔جو اپنے دل میں ہو وہی دوسرے کے دل میں پڑے تاکہ دل سے نکلے اور دل میں بیٹھے۔“(۵۹)

ادب کے افادی پہلو کو جس کی ضرورت سرسید سے پہلے محسوس ہی نہیں کی گئی تھی،سرسید کو اس کی اہمیت کا احساس بھی ہے اور انہوں نے عملی طور پر ایسا کر کے بھی دکھایا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں اسلوب کا ذائقہ سب سے مختلف بھی ہے اور منفرد بھی۔حامد حسین قادری کے بقول زبان و بیان اور ایجاد و اسالیب کے اعتبار سے سرسید ہی کو صاحب طرز ادیب قرار دیا جاسکتا ہے۔اس لیے کہ ان میں سرسید کے علاوہ سب کے ہاں طرزِ قدیم کا اثر موجود ہے۔کہیں قافیہ بندی کی حد تک کہیں الفاظ کی بے ترتیبی اور زبان و محاورہ کی لاپروائی کی صورت میں۔لہٰذا سرسید کے رفقا اور مخالفین سب میں سرسید ہی جدید نثر کے بانی قرار دیئے جاسکتے ہیں۔(۶۰)

انہوں نے نہ صرف اردو نثر میں تحقیق کی ایک باقاعدہ روایت کی بنیاد ڈالی بلکہ پہلی مرتبہ انہوں نے مسلمات کی صحت کے حوالے سے سوالات بھی اٹھائے۔اور اپنی دانشمندی کی بدولت ان گتھیوں کو بڑی کامیابی کے ساتھ سلجھاتے بھی رہے۔ڈپٹی نذیر احمد کے بقول وہ ہر بات کو نہایت طمانیت سے شروع کرتے ،اٹل اور دلنشین دلائل سے ثابت کر کے ہر ایک کو اپنا گرویدہ بنالیتے ہیں۔(۶۱) یہ سرسید ہی کا کارنامہ ہے کہ وہ اردو نثری اسلوب کو عالم مدہوشی سے عالم ہوش

میں لے آئے ہیں۔ تفسیر القرآن میں جہاں ان کے مطالعے کی وسعت کا اندازہ ہوتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ ان کی حد سے زیادہ ذہانت اور حقائق کے اظہار کے حوالے سے اخلاقی جرأت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ اور اس کا اثر ان کے اسلوب میں بھی جھلکیاں دکھانے لگتا ہے۔ فکر کے انتہائی پیچیدہ موڑ، جذبات کے انتہائی نازک مقامات سے گزرتے ہوئے بھی وہ نہ تو جذباتیت کا شکار ہوتے ہیں اور نہ ہی اپنے طرزِ استدلال سے ہٹتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ نہ ہی وہ قیاسی دلیلوں سے کام لیتے ہیں اور نہ ہی وہ سوئے ہوئے استعاروں کا استعمال کرتے ہیں بلکہ قرین عقل دلائل کام میں لانے کی کوشش کرتے ہیں۔(۶۲) تفسیر القرآن میں انہوں نے قرآن، تورات، انجیل، عربی کے لغات، تفاسیر کے ذخیرے، احادیث، فلسفہ اور حکمت الغرض اس دور کی موجود علمی سطح ذخیرے سے بھرپور استفادہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان سے اس معاملے میں لغزشیں بھی ہو چکی ہوں گی جو ایک فطری عمل ہے۔ لیکن علم کے دائرے کو وسیع کرنے، تحقیق کی ایک توانا مثال پیش کرنے، اسلوبیاتی حوالوں سے علمی اور تحقیقی زبان اختیار کرنے اور بعض مقامات پر خالص ادبی زبان کے استعمال نے تفسیر القرآن کو علمی، ادبی اور تحقیقی اعتبار سے قابل قدر تصنیف بنا دیا ہے۔

ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری، شعبہ اردو، جامعہ پشاور۔
ندیم حسن۔ پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو جامعہ پشاور۔

حوالہ جات

۱۔ مشتاق احمد، ڈاکٹر، سرسید کی نثری خدمات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۵ء۔ ص، ۱۱۰
۲۔ ایضاً، ص ۱۱۱ ۳۔ ایضاً، ص ۱۱۲
۴۔ طیبہ خاتون، ڈاکٹر، ادبی نثر کی تاریخ، خان بک کمپنی، ۲۰۱۳ء۔ ص، ۲۵۳ ۵۔ ایضاً، ص ۲۴۱، ۲۴۰
۶۔ تحقیق کا فن، گیان چند جین، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی، ۲۰۰۸ء۔ ص، ۲۵۳
۷۔ مشتاق احمد، ڈاکٹر، سرسید کی نثری خدمات، ایجوکیشنل بک پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۵ء۔ ص، ۱۱۴
۸۔ ایضاً، ص ۱۲۷
۹۔ طیبہ خاتون، ڈاکٹر، ادبی نثر کی تاریخ، خان بک کمپنی، ۲۰۱۳ء۔ ص، ۲۲۶، ۲۲۵
۱۰۔ شبلی نعمانی، مشمولہ، مطالعہ سرسید، محمد اکرام چغتائی، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۶ء۔ ص، ۳۶۱
۱۱۔ عبداللہ، سید، ڈاکٹر، سرسید اور ان کے نامور رفقا۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ۔ ص، ۴۲
۱۲۔ احمد خان، سید، سر، تفسیر القرآن وھو الہدیٰ والفرقان، (جلد اول سورۃ الفاتحہ، سورۃ البقرۃ) گلزار محمدی لاہور، ۱۳۰۸ھ، ص، ۲۱۰
۱۳۔ ایضاً، ص ۴۶ ۱۴۔ ایضاً، ص ۲۱۷ ۱۵۔ ایضاً، ص ۲۱۳ ۱۶۔ ایضاً، ص ۲۱۲
۱۷۔ ایضاً، ص ۲۱۲ ۱۸۔ ایضاً، ص ۲۲۰ ۱۹۔ ایضاً، ص ۲۱۳ ۲۰۔ ایضاً، ص ۲۲۱
۲۱۔ ایضاً، ص ۲۲۷، ۲۲۶ ۲۲۔ ایضاً، ص ۲۲۷ ۲۳۔ ایضاً، ص ۲۳۱ ۲۴۔ ایضاً، ص ۲۳۹
۲۵۔ ایضاً، ص ۲۷۹ ۲۶۔ ایضاً، ص ۵۱ ۲۷۔ ایضاً، ص ۵۱ ۲۸۔ ایضاً، ص ۵۷
۲۹۔ ایضاً، ص ۶۳ ۳۰۔ ایضاً، ص ۶۴ ۳۱۔ ایضاً، ص ۶۹ ۳۲۔ ایضاً، ص ۱۴۳
۳۳۔ ایضاً، ص ۱۵۱ ۳۴۔ سرسید اور ان کے نامور رفقاء۔ ص، ۶۴

۳۵۔ مشتاق احمد، ڈاکٹر، سر سید کی نثری خدمات، ایجو کیشنل بک پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۵ء۔ ص، ۱۱۴

۳۶۔ ایضاً، ص ۱۲۶

۳۷۔ احمد خان، سید، سر، تفسیر القرآن وھو الہدیٰ والفرقان، (جلد اول سورۃ الفاتحہ، سورۃ البقرۃ) گلزار محمدی لاہور، ۱۳۰۸ھ، ص، ۱۶۴

۳۸۔ ایضاً، ص ۳۵ ۳۹۔ ایضاً، ص ۴۴ ۴۰۔ ایضاً، ص ۵۸ ۴۱۔ ایضاً، ص ۱۰۱

۴۲۔ ایضاً، ص ۳۵ ۴۳۔ ایضاً، ص ۴۲ ۴۴۔ ایضاً، ص ۴۲ ۴۵۔ ایضاً، ص ۴۲

۴۶۔ ایضاً، ص ۴۲ ۴۷۔ ایضاً، ص ۴۳ ۴۸۔ ایضاً، ص ۱۰۷ ۴۹۔ ایضاً، ص ۱۱۹

۵۰۔ ایضاً، ص ۱۲۴ ۵۱۔ ایضاً، ص ۱۲۶ ۵۲۔ ایضاً، ص ۵۸ ۵۳۔ ایضاً، ص ۱۲۹ ۵۴۔ ایضاً، ص ۵۳

۵۶۔ طیبہ خاتون، ڈاکٹر ادبی نثر کی تاریخ، خان بک کمپنی، ۲۰۱۳ء، ص ۲۲۷

۵۷۔ ایضاً، ص ۲۴۰۔ ۵۸۔ ایضاً، ص ۲۱۹

۵۹۔ معین الحق، سید، ڈاکٹر، سر سید کے سوانح حیات، مشمولہ، مطالعہ سر سید، محمد اکرام چغتائی، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۶ء۔ ص، ۴۵

۶۰۔ طیبہ خاتون، ڈاکٹر، ادبی نثر کی تاریخ، خان بک کمپنی، ۲۰۱۳ء۔ ص، ۲۳۰

۶۱۔ نذیر احمد، ڈاکٹر، حالات وافکار، مشمولہ، مطالعہ سر سید احمد خان، ایجو کیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۱ء، ص ۲۵

۶۲۔ طیبہ خاتون، ڈاکٹر، ادبی نثر کی تاریخ، خان بک کمپنی، ص، ۲۵۶۔

علم تفسیر پر اشعار عرب کے اثرات کا تحقیقی وعلمی جائزہ

ڈاکٹر محمد ریاض خان الازہری

اکرام الدین

ABSTRACT

This articale explains that poetry is just like usual discussion good poetry is allowalble and bad poetry is not acceptable therfore Quran and sunnah have not for bidden poetry in which understanding and rise of religin have been discussed or which meaning and underrstandding and which can be used for understanding and as an evidence for people.It is impossible practice Quranic teaching without understanding so the explaniners of Quran have used poetry for understanding of common people.for instance in the Tafseer of jamiul bayan jarir tubri poetry have been sad in many places in the verses of poetry have high impact of understanding.This method of using poetry in understanding of Quranic teaching have been used by many explainers mufasireen.this method have been used by allama saalabi in his tafseer alkashf ul bayan after this, mufasrireen like tafseer qurtaba tafseer kashaf tafseer al durlmansoor and zadul maser etc. this method of using that using of Arbaic poetry have large impact in Tafaseeri literature and justifialble and not for bidden in Islam

عربی ادب سے واقفیت، اس کی تعلیم و تعلم محض زبان برائے زبان کے طور پر نہیں بلکہ کئی وجوہ سے ایک مسلمان کے لئے اس کی اہمیت مزید بڑھ جاتی ہے۔ عربی زبان دین اسلام کی سرکاری زبان ہے اس میں قرآن مجید اتار گیا اور یہی نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم کے احادیث مبارکہ کی زبان بھی ہے۔ اسی زبان کو[-لغۃ الجنۃ] یعنی جنت کی زبان کہا گیا ہے(۱) اور یہی وہ زبان ہے جسے تمام اسلامی علوم کی ماں (ام اللغات) ہونے کا بھی شرف حاصل ہے۔ اسلام سے پہلے بھی عربی زبان وادب اوراشعار کے ساتھ اہل عرب کا گہرا تعلق رہا ہے۔ اکثر عرب صحرا نشین تھے اوران کے بعض قبائل کی ساری عمر صحراوں کی خاک چھانتے چھانتے گزر جاتی تھی جہاں پانی ملا وہیں موسم کے مطابق ٹھکانہ بنالیا اسی طرح مختلف قبائل کے اجتماع سے محبت کی داستانیں، وصل وہجر کے واقعات اور بعض اوقات آپس میں جنگ وجدل کے میدان بھی سج جاتے تھے(۲) اہل عرب اسی مناسبت سے اپنے اظہار مافی الضمیر کے لئے پیش آمدہ واقعات کو فصیح وبلیغ اشعار کی لڑی میں پروتے تھے، اسی طرح حکمت ودانائی کی باتوں پر مشتمل اشعار ہوں یا پھر اپنے اباواجداد کی تعریف پر مشتمل قصیدے الغرض سب اصناف میں سبقت اسی قصیدے کو حاصل ہوتی جو ادب کے اعلی معیار پر ہوتا(۳)

زمانہ جاہلیت میں شعراء کے کلام کا ایک بہت بڑہ حصہ راویاں شعر کے فاتحانہ معرکوں میں مرجانے کی وجہ سے تلف ہوگیا ہے۔ البتہ عرب اپنے مضبوط حافظوں کی مدد سے ہزاروں اشعار کو نسل درنسل منتقل کرتے رہے یہاں تک کہ بعد میں جاکر دوسری صدی ہجری میں اس کی باقاعدہ تدوین ہوئی(۴)

شعر کی تعریف:

لغت میں شعر کے معنی جھنڈا، کلام موزوں، مقفی کے ہیں۔

اصطلاحی اعتبار سے علماء نے شعر کی تعریف یہ لکھی ہے:[الشعر ھو کلام یقصد بہ الوزن والتقفیۃ](۵)

ترجمہ: یعنی شعر وہ کلام منظوم ہے جس میں وزن شعر اور قافیہ کا ارادہ کیا گیا ہو۔

ابن خلدون(۶) لکھتے ہیں کہ شعر وہ بلیغ کلام ہے جو استعارہ اور اوصاف پر مبنی ہو اوراس کو ایسے اجزاء کے ساتھ جدا جدا کیا گیا ہو جو وزن وردی میں متفق ہوں اوراس کا ہر جز اپنے ماقبل ومابعد کے لحاظ سے اغراض اور مقاصد میں مستقل ہو اوراہل عرب کے مخصوص اسلوب پر جاری ہو(۷)

اسلام کی نظر میں شعر کی حیثیت:

اسلام نے اشعار کی مطلقاً نہ مدح کیا ہے نہ مذمت بیان کی ہے بلکہ اس سلسلے میں یہ توضیح فرمائی ہے کہ جو اچھے اشعار ہیں وہ اچھے ہیں اور جو برے ہیں وہ برے ہیں۔ اسلام نے حکمت والے اشعار کی حوصلہ افزائی فرمائی ہے چنانچہ اسی سلسلے میں نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم کے چند ارشادات ذیل میں ذکر کیے جارہے ہیں:

۱۔ [ان من الشعر لحکمۃ](۸) بے شک بعض اشعار مبنی برحکمت ہوتے ہیں۔ خود نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم صحابہ کرام سے شعر پوچھتے اورسنتے اور اچھے اشعار پر پسندیدگی کا اظہار کرتے۔ حتی کہ بعض دفعہ آپ صلی اللہ علیہ وسلم نے انعام بھی مرحمت فرمایا(۹)

۲۔ حضرت جابر بن سمرۃ رضی اللہ عنہ (۱۰) فرماتے ہیں میں نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم کی مجلس میں سو سے زائد بار بیٹھا ہوں آپ صلی اللہ علیہ وسلم کے صحابہ مسجد میں اشعار پڑھتے اورزمانہ جاہلیت کے واقعات بیان کرتے۔ آپ صلی اللہ علیہ وسلم انہیں سن کر بسا اوقات تبسم فرماتے(۱۱)

۳۔ اسی طرح حضرت انس رضی اللہ عنہ سے مروی ہے کہ نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم ایک مرتبہ ایک مجلس میں تشریف فرما تھے جس میں صرف قبیلہ خزرج(۱۲) کے لوگ تھے۔ آپ صلی اللہ علیہ وسلم نے ان سے قیس بن خطیم(۱۳) کا وہ قصیدہ سننا چاہا جس کا مطلع اس طرح ہے:

اتعرف تیسا سما　　　کالطراد المذاہب

لعمرۃ وحشا　　　غیر موقف راکب

مجلس میں کسی نے سنانا شروع کیا۔ جب وہ قصیدہ کا یہ شعر پڑھنے لگا:

اجالھم یوم الحدیقۃ حاسرا　　　کان یدی بالسیف مخراق لاعب

ترجمہ: میں حدیقہ کے دن خود اور زرہ پہنے بغیر تلوار سے ان کو مار رہا تھا میرا ہاتھ ایک تجربہ کار ماہر کھلاڑی لگ رہا تھا۔ تو نبی کریم ﷺ اس کی جانب دیکھ کر فرمانے لگے، کیا واقعی یہ ایسا ہی لڑا تھا؟ ثابت بن قیس (۱۴) نے کہا بخدا یہ ہمارے ساتھ اسی طرح لڑا تھا جس طرح اس نے ذکر کیا (۱۵)

۴۔ ایک اور حدیث کے الفاظ یہ ہیں: [عن البراء رضی اللہ عنہ قال: قال النبی صلی اللہ علیہ وسلم لحسان اھجھم اوھاجھم وجبرائیل معک] (۱۶)

ترجمہ: سیدنا براء بن عازب رضی اللہ عنہ (۱۷) سے روایت ہے کہ نبی کریم ﷺ نے حسان بن ثابت رضی اللہ عنہ کو ان الفاظ میں دعا دی۔ مشرکین کو ان کی ہجو کا جواب دو، جبرائیل علیہ السلام تمہارے ساتھ ہیں۔

۵۔ آپ ﷺ سے خود حضرت عائشہ (۱۸) نے گھر میں داخل ہوتے ہوئے یہ شعر پڑھتے ہوئے سنا ہے:
[ویأتیک بالأخبار من لم تزود] (۱۹)

امام بخاری (۲۰) نے اس حدیث کو عبداللہ بن رواحہ (۲۱) کی طرف منسوب کیا ہے (۲۲) ان تمام روایات سے معلوم ہوتا ہے جن اشعار میں جھوٹ، مبالغہ آرائی، عشق مجازی۔ ناجائز تفاخر جیسے امور نہ پائے جاتے ہوں اس طرح کے اشعار کا سننا اور کہنا جائز ہے۔

۶۔ چنانچہ روایات سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نبی کریم ﷺ اچھے اشعار کی تعریف وتوصیف فرمایا کرتے تھے جیسا کہ لبید (۲۳) کے مندرجہ ذیل شعر کی تعریف نبی کریم ﷺ نے مسجد نبوی کے منبر پر فرمائی (۲۴)

آلا کل شیءما خلا اللہ باطل وکل نعیم لا محالۃ زائل (۲۵)

ترجمہ: یعنی رب ذوالجلال کے علاوہ ہر چیز فنا ہو جائے گی اور ہر نعمت ضرور زائل ہو جائے گی۔

البتہ یہ بات ملحوظ نظر رکھنی چاہئے کہ اسلام نے تمام اصناف اشعار کے بہتر ہونے کی تائید نہیں فرمائی دین جو اسلام کے مقرر کردہ صول وضوابط کے ردوابطال اور عشق ومحبت کا ابھار ہو تو اس طرح کے اشعار کا کہنا، سیکھنا جائز نہیں بلکہ ایسے اشعار اور شاعروں کے بارے میں قرآن مجید اور حدیث میں مذمت آئی ہے۔ جیسا کہ اسی طرح کے شعراء کے بارے میں قرآن مجید میں [والشعراء یتبعھم الغاوون] (۲۶) کی وعید آئی ہے۔

۷۔ اسی طرح نبی کریم ﷺ کا یہ کہنا کہ کسی کا پیٹ پیپ سے بھر جائے یہ زیادہ بہتر ہے کہ اس کا پیٹ شعر سے بھرے (۲۷) واضح ہے اس سے مراد ایسے اشعار ہیں جو مزاج اسلام کے خلاف ہوں۔ اسی سلسلے میں خود نبی کریم ﷺ نے اچھے اور برے اشعار میں فرق کے حوالے سے بتایا ہے جیسا کہ حضرت عائشہ صدیقہ رضی اللہ عنہا سے مروی ہے کہ ایک مرتبہ نبی کریم ﷺ کے پاس شعر کا تذکرہ ہوا آپ نے فرمایا: [الشعر علم قوم لم یکن لھم علم غیرہ وانما ھو کلام فما کان منہ حسنا فھو حسن وما کان منہ قبیحا فھو قبیح] (۲۸)

ترجمہ: شعر کسی قوم کا ایسا علم ہے اس جیسا دوسرا علم نہیں اور یہ ایسا کلام ہے جو اچھا ہے سو وہ اچھا ہے اور جو برا ہے سو وہ برا ہے۔ لہذا اسلام نے جن اشعار کی اجازت دی وہ حکمت پر مبنی اشعار ہیں۔ حضرت عمر رضی اللہ عنہ (۲۹) ادب عربی اور اس کے اشعار کا بڑا ذوق رکھتے تھے۔ اور ان سے ایسے آثار مروی ہیں جو ان کے اشعار کے ساتھ لگاو کو ظاہر کرتے ہیں جو معنی خیز اور پر حکمت ہوں (۳۰)

چنانچہ وہ شاعروں کو بلا کر ان سے اشعار سنتے اور فرماتے [کان الشعر علم قوم لم یکن لھم علم اصح منہ] (۳۱)

ترجمہ: اشعار کسی بھی قوم کا بہترین علمی سرمایہ ہوتے ہیں اور اس سے بڑھ کر کوئی علم نہیں۔

ابن حجر عسقلانی (۳۲) فتح الباری میں اس حوالے سے لکھتے ہیں [والذی یتحصل من کلام العلماء فی حد الشعر الجائز انہ اذا لم یکثر منہ فی المسجد وخلا عن ھجو وعن الاغراق فی المدح والکذب المحض والتغزل بمن لا یحل] (۳۳)

ترجمہ: علماء کے کلام سے جائز اشعار کی حد یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ مسجد میں بکثرت نہ ہوں اور ہجو، مدح میں مبالغہ، کذب محض اور ناجائز غزل پر مبنی نہ ہوں۔

ابن عبدالبر(۳۴)نے بھی مذکورہ بالاطرز کے اشعار کے جواز پر اجماع نقل کیاہے(۳۵)شعر سے متعلق ضروری وضاحت کے بعد ذیل میں علم تفسیر میں اشعار عرب کے استدلال سے بحث کی جاتی ہے:

علم تفسیر میں اشعار عرب سے استدلال:

عربی کی اکثر کتب ہوں یالغات کی اہم کتابیں یاپھر مستند عربی تفاسیر معنی ومفہوم یاتراکیب کے استشہاد کے لئے قدیم اشعار عرب سے استفادہ بہت عام بات ہے۔ لہذاقدیم اکثرعربی تفاسیر میں کثرت سے عقائد،احکام، معجزات،لغت اصناف،علم معانی وبدیع غرض کہ مختلف امور کے لئے اشعار عرب سے استشہادواستدلال پیش کیاجاتارہاہے اوراس کو بلیغ سمجھاجاتارہاہے۔ قرون اولیٰ کی شاید کوئی عربی تفسیرایسی ہو جس میں اشعار عرب سے ستشہادنہ کیاگیاہو۔

حضرت عمر رضی اللہ عنہ سے منقول ہے ایک مرتبہ منبر پر قرآن کی آیت[اویاخذھم علی تخوف](۳۶) کے بارے میں پوچھاکہ اس میں تخوف کے بارے میں تمہاری کیارائے ہے ؟لوگ خاموش رہے اتنے میں قبیلہ ہذیل(۳۷)کاایک بوڑھاشخص اٹھااور کہاکہ امیر المومنین!یہ ہماری لغت ہے ہمارے ہاں تخوف[تنقص] کے معنی میں استعمال ہوتاہے جس کے معنی کمی کے ہیں حضرت عمر رضی اللہ عنہ نے فرمایااستشہاد میں کوئی شعر پیش کرسکتے ہو۔؟تواس شخص نے ابوکبیر ہذلی(۳۸)کایہ شعر پڑھا:

تخوف الرجل منھا تامکا قردا   کما تخوف عود النبعۃ السفر(۳۹)

اس شعر میں تخوف تنقص کے معنی میں مستعمل ہے اس موقعہ پر حضرت عمر رضی اللہ عنہ نے فرمایا:

[ایھاالناس علیکم بدیوانکم الجاھلیۃفان فیہ تفسیر کتابکم معانی کلامکم](۴۰)

ترجمہ: اپنے دیوان یعنی اشعار جاہلیت سے تعلق قائم رکھوتوتم گمراہ نہیں ہوں گے اس لئے کہ اس میں تمہاری کتاب کی تفسیراور تمہارے کلام کے معنی ملتے ہیں(۴۱)

ابن عباس رضی اللہ عنہ(۴۲)کاقول ہے:

[اذااعیاکم تفسیر آیۃ من کتاب اللہ فاطلبوہ فی الشعر فانہ دیوان العرب](۴۳)

ترجمہ: اگر تمہیں کتاب اللہ کی تفسیر کرتے ہوئے کوئی مشکل پیش آئے تواس کوعرب کے اشعار میں تلاش کرو۔کیونکہ شعر عرب کادیوان ہے اور ابن عباس سے جب کبھی قرآن کے متعلق پوچھاجاتاتواس کی تفسیر کرتے اور تائید میں شعر سناتے(۴۴)

یہ چند مثالیں ہیں ورنہ اس سلسلے میں کئی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں کہ کس طرح اشعار سے تفسیری روایات میں صحابہ، تابعین، تبع تابعین بطوراستدلال کے پیش کرتے تھے اوراس کے اہتمام کی وجہ یہ ہے کہ دین اسلام کی حفاظت اسی وقت ممکن ہے جب اس کاماخذ محفوظ ہواور اسلام کااصل ماخذ عربی زبان میں ہے اور شعروادب ایک ایساہتھیارہے جس سے کسی زبان کے لغوی سرمایہ کی حفاظت کی جاسکتی ہے۔

عربی تفاسیر پر اشعار عرب کے اثرات:

اشعارچونکہ عرب کے دیوان ہیں اسی وجہ سے عربی تفاسیر پر بھی اشعار عرب کے گہرے اثرات مرتب ہوئے ہیں جابجامتقدمین مفسیرین نے قرآنی آیات کی توضیح وتشریح میں جہاں قرآن، حدیث اورآثاروغیرہ سے استدلال کیاہے اس کے ساتھ ساتھ الفاظ قرآنی کے استنباط کے لئے اشعار عرب سے خوب استدلال کیاہے اس سلسلے میں سینکڑوں بلکہ ہزاروں مثالیں ہیں میں یہاں چند عربی تفاسیر سے اختصار کے ساتھ کچھ شواہد پیش کررہاہوں جنہوں نے اشعار عرب سے استدلال کیاہے۔

تفسیر طبری میں اشعار عرب سے استشہاد:

علامہ محمد بن جریر الطبری(۴۵) نے اپنی مشہور تفسیر جامع البیان فی تفسیر القرآن میں جو ابتدائی اور مستند تفاسیر میں شمار ہوتی ہے جابجا اشعار عرب سے معنی کی توضیح کے حوالے سے استشہاد پیش کیا ہے جیسا کہ [دأب] کا اصلی معنی کسی کام کو لگاتار کئے جانے کے ہیں لیکن بعد میں منقول ہو کر مطلقاً عادت اور حالت کے لئے استعمال ہوا ہے اس کو منقول عرفی بھی کہتے ہیں۔ علامہ محمد بن جریر الطبری نے اپنی تفسیر میں [قال تزرعون سبع سنین دأبا](۴۶) کی تفسیر کرتے ہوئے داب کے معنی میں منقول عرفی ثابت کرنے کے لئے امرءالقیس (۴۷) کے شعر سے استشہاد پیش کیا ہے(۴۸) وہ شعر اس طرح ہے:

کدأبک من أم الحویرث قبلها وجارتھا أم الرباب بماسل(۴۹)

اس شعر میں [دأب] بھی چونکہ انہوں نے عادت اور حالت کے معنی میں استعمال کیا ہے نہ کہ اصل معنی میں۔ اسی طرح ایک جگہ [وثیابک فطھر](۵۰) میں ثیاب کے معنی واضح کرنے کے لئے اس شعر کو بطور استدلال پیش کیا ہے(۵۱)

انی بحمد اللہ لاثوب فاجر لبست ولا من غدوۃ اتقنع(۵۲)

ترجمہ: میں نے فسق و فجور کا لباس پہنا ہے اور نہ ہی خیانت اور بد عہدوں کا کپڑا اوڑھا ہے۔

اسی طرح اصناف بلاغت میں ایک صنف یہ ہے کہ لفظ مضارع بولا جائے اور مراد ماضی لیا جائے جیسا کہ قرآن مجید میں اللہ کا ارشاد ہے [ماتتلوالشیاطین علی ملک سلیمان](۵۳) یعنی جو شیاطین نے ان کو پڑھایا ہے۔ تتلوا یہاں [تلت] کے معنی میں ہے جو کہ ماضی کا صیغہ ہے اسی جگہ علامہ طبری نے مضارع کو ذکر کر کے ماضی مراد لینے پر شاعر کے اس شعر سے بھی استدلال ہے(۵۴) جس میں شاعر کہتے ہیں:

ولقد أمر علی اللئیم یسبنی فمضیت عنہ و قلت لایعنینی(۵۵)

ترجمہ: میرا گزر ایک کمینہ شخص کے پاس سے ہوا جو مجھے گالیاں دے رہا تھا میں وہاں گزر گیا اور (دل میں) کہا وہ مجھے مراد نہیں لے رہا۔ اس شعر میں شاعر نے اپنے قول امر سے مراد مررت لیا ہے کیوں کہ اس پر دلیل شعر کے دوسرے حصے میں [فمضیت] ہے جو کہ ماضی کا صیغہ ہے ورنہ عبارت فامضی عنہ ہونا چاہیے تھا۔ اس سے پتہ چلا کہ شاعر کی مراد مضارع کے صیغے سے ماضی ہے۔

تفسیر قرطبی میں اشعار عرب سے استشہاد:

کلام عرب میں دستور ہے کہ کبھی کبھی مخاطب واحد کا تثنیہ کے صیغہ سے خطاب کر کے ذکر کرتے ہیں، جیسا کہ قرآن مجید میں اس کی مثال [ألقیافی جھنم کل کفار عنید](۵۶) ہے اس [ألقیا] صیغہ تثنیہ سے داروغہ جہنم مالک کو خطاب کیا گیا ہے جو واحد ہے علامہ قرطبی (۵۷) نے اپنی مشہور کتاب الجامع الاحکام القرآن میں اس آیت کی تفسیر میں اس اشکال کو ذکر کرنے کے بعد عرب کے دستور کا ذکر کرتے ہوئے امرءالقیس کا ایک شعر بطور دلیل ذکر کیا ہے:

قفا نبک من ذکری حبیب و منزل بسقط اللوی بین الدخول فحومل(۵۸)

اب اس شعر میں پہلا لفظ قفا ہے جو مخاطب واحد کے لئے ہے جس کا الف تثنیہ تکرار لفظی پر دلالت کر رہا ہے یعنی اصل عبارت قف قف! نبک من ذکری حبیب و منزل بسقط اللوی بین الدخول فحومل تھی تو شاعر نے قف قف کو ذکر کرنے کی بجائے عرب کے دستور کے مطابق قفا تثنیہ کا صیغہ لے کر آئے ہیں۔

تفسیر کشاف میں اشعار عرب سے استشاد:

علامہ جاراللہ زمخشری (۵۹) بھی اپنی تفسیر الکشاف میں تفسیری اقوال کے ضمن میں شعراء عرب سے استشہاد کرتے ہیں بطور نمونہ یہ مثال ملاحظہ فرمائیں [سری] کلام عرب میں ندی یا نالے کو کہتے ہیں سورۃ مریم میں [فناداھا من تحتھا الا تحزنی قد جعل ربک تحتک سریا](۶۰) میں بھی سریا کا لفظ آیا ہے اس کی تفسیر کرتے ہوئے علامہ زمخشری سری کے لفظ کی تفسیر نالے سے کرنے کی تائید میں لبید بن ربیعہ عامری کا شعر ذکر کرتے ہیں(۶۱) جو اس طرح ہے:

فتوسطا عرض السری فصدعا مسجورۃ متجاورا اقلامھا(۶۲)

اس شعر میں سری ندی کے معنی میں ہے اور یہی شعر علامہ شہاب الدین محمود ابن عبد اللہ نے اپنی تفسیر روح المعانی فی تفسیر القرآن العظیم والسبع المثانی میں اسی بحث کے تحت ذکر فرمایا ہے (۶۳)

تفسیر الکشف والبیان میں اشعار عرب سے استشہاد:

علامہ ابو اسحاق احمد بن محمد الثعلبی (۶۴) نے اپنی مشہور تفسیر الکشف والبیان میں تفسیری روایات میں جابجا اشعار عرب سے استدلال کیا ہے۔ بطور مثال ملاحظہ فرمائیں کہ انہوں نے سورۃ الفاتحہ میں رب کے معانی میں مختلف اقوال ذکر کرتے ہوئے ایک

قول رب بمعنی المربی کے نقل کرتے ہیں اور اس کے استشہاد کے طور پر یہ شعر نقل کیا ہے: (۶۵)

یرب الذی تأتی من العرف أنہ اذا سئل المعروف زاد وتمما (۶۶)

ترجمہ: اس شخص نے مکمل کیا جو خیر و بھلائی لاتا ہے بے شک جب اس شخص سے نیکی کے کاموں کے بارے میں کہا جاتا ہے تو وہ ان کو کامل طور پر کرتا ہے اور زیادہ بھی کرتا ہے۔

[ومن یغفر الذنوب الا اللہ] (۶۷) کے تحت صغیرہ پر اصرار کرنے پر گناہ کے کبیرہ بن جانے کے حوالے سے ذکر کرتے ہیں کہ اصرار اصل میں کسی کام پر ڈٹ جانے کو کہتے ہیں اور اس جگہ اصرار کا یہ لغوی معنی ثابت کرنے کے لئے حطیہ (۶۸) کا یہ شعر بطور استدلال پیش کیا ہے (۶۹)

عوابس بالشعث الکماۃ اذا ابتغوا غلالتھا بالمحصدات أصرت (۷۰)

ترجمہ: تیوریاں چڑھانے والے پر پراگندہ بہار جب اسے گرفتار کرنا چاہتے ہیں تو وہ دشمنوں کے مقابلے سخت ثابت قدم رہنے والا ہوتا ہے یعنی اصرت یعنی وہ گھوڑا دشمن کے سامنے ڈٹا رہا۔

[لیجعل اللہ ذلک حسرۃ فی قلوبھم] (۷۱) میں حسرۃ کے لغوی معنی کسی چیز کے ہاتھ سے نکل جانے کے غم کو کہتے ہیں اب اس کو شاعر کے قول سے ثابت کر رہے ہیں:

فواحسرتی لم أقض منھما لبانی ولم أتمتع بالجوار وبالقرب (۷۲)

ترجمہ: ہائے افسوس! میں ان دونوں سے اپنی حجت پوری نہ کر سکا اور کے قریب وجوار میں رہنے سے کوئی فائدہ نہ اٹھا سکا۔ علامہ ثعلبی کا یہ حال ہے کہ صرف سورۃ الفاتحہ میں ۹ جگہ تفسیری اقوال کے استدلال میں اشعار پیش کیے ہیں اور ان کی پوری تفسیر میں ۵۰۰ سے زائد اشعار ہیں۔

تفسیر الدر المنثور میں اشعار عرب سے استشہاد:

اسی طرح ایک اور شہرہ آفاق تفسیر الدر المنثور میں علامہ جلال الدین السیوطی (۷۳) نے بھی بہت ساری جگہوں پر عربی اشعار سے استدلال کیا ہے ان میں سے چند ایک مقامات درجہ ذیل ہیں:

طستی نے اپنے مسائل میں ابن عباس سے روایت کیا ہے کہ نافع بن الازرق (۷۴) نے ان سے [الذین یومنون بالغیب] کے متعلق پوچھا تو انہوں نے فرمایا جو لوگوں کے حواس سے غائب ہے مثلاً جنت، دوزخ، نافع نے کہا کیا عرب یہ معنی جانتے ہیں؟ تو ابن عباس نے فرمایا ابو سفیان (۷۵) کا یہ شعر نہیں سنا؟ (۷۶)

وبالغیب آمنا وقد کان قومنا یصلون للأوثان قبل محمد (۷۷)

ترجمہ: ہم غیب پر ایمان لائے جبکہ ہماری قوم محمد ﷺ کی بعثت سے پہلے بتوں کی پوجا کرتی تھی۔

امام سیوطی نے ایمان بالغیب کے عقیدے کو احادیث کے بعد عرب کے اشعار سے بھی ثابت کر دیا۔ یہ ایک بنیادی عقیدہ جو قرآن اور احادیث سے ثابت ہے اس کو اشعار عرب سے ثابت کر کے امام صاحب نے اس عقیدے کی توثیق کر دی۔ اسی طرح معجزات کے اثبات میں بھی امام سیوطی نے اشعار عرب سے استفادہ کیا ہے جیسا کہ طستی نے ابن عباس سے روایت کیا ہے کہ نافع بن الازرق نے ان سے [فانبجست منہ اثنتا عشرۃ عیناً] (۷۸) کے متعلق پوچھا تو فرمایا: اللہ

نے اس چٹان سے بارہ چشمے جاری فرمائے ہر قبیلے کے لئے ایک چشمہ تھا، جس سے ان کے افراد پانی پیتے تھے۔نافع نے کہا کیا عرب یہ معنی جانتے ہیں ؟فرمایاہاں کیا تونے بشر بن حازم کا شعر نہیں سنا؟(۷۹)

فاسلبت العینان منی بواکف　　　کما أ حل من واھی الکلی المتبجس(۸۰)

ترجمہ:　میری دونوں آنکھیں موسلادھار آنسو بہاتی ہیں جیسے کمزور گردے والے کا پیشاب بہتا ہے۔

اس آیت میں حضرت موسیٰ (۸۱)علیہ السلام کے معجزہ عصا کا ذکر ہے کہ انبجاس کا معنی جاری ہونا ہے اوراس کی تائید میں شعر عرب کا حوالہ دیا گیا ہے۔ اسی طرح ایک اور جگہ اشعار عرب سے یوں استدلال کرتے ہیں کہ[لم یطمثھن انس قبلھم ولا جان](۸۲)کی تفسیر میں نافع بن الازرق کو ابن عباس نے فرمایا کہ مراد جنتی عورتیں اسی طرح ہیں کہ ان کے خاوندوں کے سوا کوئی بھی ان کے قریب نہیں

جائے گا تونافع نے کہا کیا عرب یہ معنی جانتے ہیں؟تو فرمایاہاں کیا تونے شاعر کا قول نہیں سنا؟(۸۳)

مشین الی لم یمطثھن قبلی　　　وھن أ صبح من بیض النعام(۸۴)

ترجمہ:　وہ میری طرف چل کر آئیں،انہوں نے مجھ سے پہلے کسی کو مس نہیں کیا تھااوروہ شتر مرغ کے انڈے سے بڑھ کر سفید اور روشن ہیں۔

تفسیر زادالمسیر میں اشعار عرب سے استشہاد:

علامہ ابن جوزی نے اپنی تفسیر زادالمسیر میں جابجااشعار عرب سے استشہاد کیا ہے۔کسی آیت کی تفسیر کے دوران جہاں کہیں مشکل لفظ آتا ہے تو ابن الجوزی پہلے اس لفظ کا معنی صحابہ کرام، تابعین اور تبع تابعین سے بیان کرنے کے بعد آخر میں اشعار عرب کو بھی بطور استشہاد پیش کرتے ہیں جس سے یہ ثابت کرتے ہیں کہ شاعر کے نزدیک بھی اس لفظ کا لغوی معنی یہی ہے اوراس قسم کے اشعار کا ذخیرہ ابن الجوزی کی تفسیر میں بہت پایا جاتا ہے۔ ذیل میں چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں جن سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ابن الجوزی اشعار کو بطور استشہا پیش کرتے ہیں:

۱۔　سورۃ الانعام میں اللہ تعالیٰ کا ارشاد ہے[ومنھم من یسمع الیک وجعلنا علی قلوبھم أ کنۃ أن یفقھوہ وفی آذانھم وقراً] اس آیت میں ابن جوزی نے الوقر کا معنی بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں [الوقر ثقل السمع، یقال فی أذنہ وقر، وقد وقرت الأذن توقر] یعنی وقر کا لغوی معنی کان کا بوجھ یا بوجھل ہونا ہے۔اس کے بعد بطور استشہاد شاعر مثقب عبدی(۸۵)کا یہ شعر پیش کیا ہے:

وکلام سیءقد وقرت　　أذنی عنہ ومابی من صمم(۸۶)

ترجمہ:　برے کلام سے میرے کان بوجھل ہو گئے حالانکہ میں بہرا نہیں ہوں۔

علامہ ابن جوزی نے شاعر کے قول وقرت سے کانوں کے بوجھل ہونے پر استشہاد پیش کیا ہے اسی طرح نحویوں کا قاعدہ ہے کہ بعض مقامات پر ہمزہ استفہام مقدر ہوتا ہے یعنی لفظاً مذکور نہیں ہوتا لیکن معنی مقصود ہوتا ہے۔اسی قاعدہ کے لئے آپ نے سورۃ الانعام کی آیت[فلما جن علیہ اللیل رأی کوکبا قال ھذا ربی فلما أفل قال لا أحب الآفلین] کو بطور استشہاد پیش کر کے فرماتے ہین کہ اس آیت میں [قال ھذا ربی] کی تفسیر میں تین اقوال ہیں: ایک قول یہ ہے کہ یہ ابراہیم علیہ السلام نے بطور استفہام کہا تھا یعنی اس میں ہمزہ استفہام مقدر ہے اصل میں [أھذا ربی]؟ ہے جیسا کہ اللہ تعالیٰ کے اس قول[أفان مت فھم الخالدون](۸۷)میں ہمزہ استفہام مضمر ہے[أی أفھم الخالدون]؟ ابن الجوزی نے اس کے استشہاد کے لئے اخطل کا یہ شعر پیش کیا ہے جس میں ہمزہ استفہام مقدر ہے۔

کذبتک أم رأیت بواسط　　　غلس الظلام من الرباب خیالا(۸۸)

ترجمہ:　کیا تمہاری آنکھوں نے تمہیں جھٹلایا یاواسط کے مقام پر تاریک اندھیروں میں سفید بادلوں سے کوئی خیال دیکھا۔ اس شعر میں بھی ہمزہ استفہام مقدر ہے اصل میں [أکذبتک عینک] ہے۔ اسی طر ہمزہ بعض مواضع میں ایجاب وتقریر کے لئے آتا ہے یعنی وہ اپنے مدخول کے معنی کو موکد کرنے کے لئے

آتا ہے اب اس معنی کو کلام عرب کے اشعار سے پیش کرنے کے لئے سورۃ البقرۃ کی آیت نمبر[أتجعل فیھا من یفسد فیھاویسفک الدماء] میں لکھتے کہ اس میں ہمزہ تقریری ہے، اس کی تقدیر[ستجعل فیھا من یفسد فیھا] ہے۔ ابن جوزی نے اس کے استشہاد کے لئے جریر کا یہ شعر پیش کیا ہے۔

ألستم خیر من رکب المطایا وأندی العالمین بطون راح(۸۹)

ترجمہ: کیا تم لوگ بہترین شخصیت والے لوگ نہیں ہو جو اونٹوں کی پشتوں پر سوار ہوئے حالانکہ تم اہل دنیا کی راحت ہو؟ اس کا معنی یہ ہے کہ تم شاہسواروں میں سب سے بہتر ہو۔ علماء صرف کے نزدیک ہر باب کے کچھ خاصیات ہوتی ہیں اوران سے مرادوہ معانی ہیں جو لغوی معنی سے زائد ہوتی ہیں لیکن اس کے ساتھ لازم ہوتی ہیں مثال کے طور پر باب استفعال کی دیگر خاصیات کے ساتھ ساتھ ایک خاصیت موافقت افعال کی ہے اس کا مطلب یہ کہ باب استفعال معنی میں باب افعال کے ہو۔ چنانچہ اس قاعدہ کے پیش نظر امام ابن الجوزی سورۃ البقرہ کی آیت[استوقد نارا] کے بارے میں لکھتے ہیں کہ اس میں دو اقوال ہیں:

۱۔ اس میں سین زائدہ ہے یعنی یہ اوقد کے معنی میں ہے اس کے لئے بطور استشہاد کعب بن سعد الغنوی کا شعر پیش کیا ہے۔ جس میں [فلم یستحبہ] معنی میں فلم یجبہ کے ہے۔

وداع دعایامن یجیب الی الندی فلم یستجبہ عند ذاک مجیب(۹۰)

ترجمہ: اور پکارنے والے نے پکارا اے وہ ذات جو پکارنے والے کو جواب دیتی ہے اس وقت کوئی جواب دینے والا اس کی پکار کا جواب نہیں دیتا۔ یہ چند ایک مثالیں ہیں ورنہ علامہ ابن الجوزی اشعار عرب سے زیادہ استشہاد پیش کرتے ہیں۔

ڈاکٹر محمد ریاض خان الازہری۔

اکرام الدین۔

حوالہ جات

۱۔ الطبرانی، ابو القاسم سلیمان بن احمد، المعجم الاوسط، تحقیق: طارق بن عوض اللہ بن محمد، دارالحرمین، القاہرہ، ج۹، ص۶۹، ۱۴۱۵ھ

۲۔ قبائل اوران کے تفصیلات کے لئے رجوع کریں، ناصر الدین الاسد، مصادرالشعر الجاہلی، دارالمعارف مصر، ۱۹۸۸ء

۳۔ التفسیر المفسرون، دکتور محمد السید حسین الذہبی (م۱۳۹۸ھ) مکتبہ وہبہ القاہرہ، ج۲، ص۳۳۵

۴۔ المفصل فی تاریخ العرب قبل الاسلام، دکتور جواد علی، دارالساقی الطبعہ الرابعہ، ج۱، ص۶۹، سن اشاعت ۲۰۰۱ء

۵۔ تاریخ النقد الأدبی عند العرب، احسان عباس، دارالثقافۃ بیروت، ج۱، ص۱۹۱، طبع ۱۴۰۴ھ

۶۔ نام عبدالرحمان بن محمد بن محمد ابن خلدون، کنیت ابوزید تھی جبکہ القاب میں ولی الدین الحضرمی الاشبیلی ہیں جو وائل بن حجر کی اولاد میں سے ہیں ۷۳۲ھ کو پیدا ہوئے اور ۸۰۸ھ کو وفات پاگئے۔ آپ فلسفی، مورخ اور خطیب تھے (الاعلام لزرکلی، ج۳، ص۳۳۰)

۷۔ مقدمہ دیوان حماسہ، اعزار علی، مکتبہ البشری کراچی، سن اشاعت ۱۴۳۲ھ

۸۔ البیہقی، احمد بن الحسین بن علی (م۴۵۸ھ) السنن الصغیر البیہقی، محقق: عبدالمعطی امین قلعجی، جامعہ الدراسات الاسلامیہ کراچی ج۴، ص۱۸۲، سن اشاعت ۱۹۸۹ء

۹۔ کعب بن زبیر رضی اللہ عنہ نے آپ ﷺ کی شان میں ایک مشہور قصیدہ کہا تھا جس کا مطلع اس طرح ہے: بانت سعاد فقلبی الیوم متبول تو آپ نے ان کو انعام میں اپنی چادر مرحمت فرمایا۔ بعد میں یہ چادر حضرت معاویہ نے ان کے بیٹوں سے بیس ہزار درہم میں خرید لی۔ عید کے مواقع پر بنوامیہ کے خلفاء اسے پہنتے تھے (ابو محمد عبداللہ بن مسلم بن قتیبہ الدینوری (م۲۷۶ھ) الشعر والشعراء، دارالحدیث القاہرہ، ج۱، ص۱۴۲)

۱۰۔ آپ کا نام جابر بن سمرہ بن جنادۃ بن جندب بن حجیر بن رئاب ابن حبیب بن سواءۃ بن عامر ہے۔ آپ اور آپ کے والد دونوں صحابی تھے۔ ابن سعد کہتے ہیں کہ آپ عبد الملک بن مروان کی خلافت میں ۷۳ھ یا ۷۶ھ کو فوت ہوئے (تاریخ الکبیر، ابو عبد اللہ محمد بن اسماعیل البخاری، ج ۲، ص ۲۰۵ / تہذیب الکمال، ج ۴، ص ۴۳۷)

۱۱۔ السیرۃ النبویۃ، علی ابو الحسن بن فخر الدین الندوی (م ۱۴۲۰ھ) دار ابن کثیر، دمشق، ج ۱، ص ۲۲۸

۱۲۔ قبیلہ خزرج مدینہ منورہ میں موجود قبائل انصار میں ایک مشہور قبیلہ تھا جس نے مدینہ میں اسلام کی ترویج میں اہم کردار ادا کیا۔ اس قبیلہ سے تعلق رکھنے والے صحابہ میں زید بن ثابت، سعد بن عبادہ، ابو الدرداء اور سعد بن ربیع وغیرہ شامل ہیں (الموسوعۃ العربیہ العالمیہ، ج ۱، ص ۲۲۸)

۱۳۔ قیس بن خطیم قبیلہ اوس کا مشہور شاعر تھا زمانہ جاہلیت میں وہ قبیلہ خزرج کے خلاف اشعار کہنے کی وجہ سے بہت شہرت رکھتے تھے (ارشیف ملتقی اہل الحدیث، ج ۳۶، ص ۴۷)

۱۴۔ ثابت بن قیس بن شماس بن زہیر بن مالک ابن امری القیس بن مالک الاغر بن ثعلبہ بن کعب بن الخزرج بن الحارث بن الخزرج الانصاری ہے۔ انصار کے خطیب اور نبی کریم ﷺ کے بڑے صحابہ میں سے تھے۔ احد اور بیعۃ الرضوان میں شریک ہوئے۔ جنگ یمامہ میں شہید ہوئے۔

۱۵۔ تاریخ الادب الجاہلی، علی الجندی، دار التراث، ج ۱، ص ۱۷۱، سن اشاعت ۱۴۱۲ھ

۱۶۔ صحیح البخاری، ابو عبد اللہ محمد بن اسماعیل البخاری، ج ۴، ص ۱۱۲

۱۷۔ آپ براء بن عازب بن حارث تھے کنیت ابو عمارۃ اوسی تھی، آپ بہت بڑے فقیہ اور مشہور صحابی ہیں۔ آپ کاتبین وحی میں سے تھے۔ ۷۱ ہجری میں فوت ہوئے (تاریخ الکبیر، امام بخاری، ج ۲، ص ۱۱۷)

۱۸۔ آپ حضرت ابو بکر صدیق کی بیٹی تھیں۔ امہات المومنین تھیں۔ واقعہ افک سے متعلق سورۃ النور کا دوسرا رکوع آپ کی فضیلت کے لئے کافی ہے۔ ۵۸ھ کو فوت ہوئیں (الاصابہ، ج ۴، ص ۳۵۹ / الروضہ الفیحاء فی اعلام النساء، ج ۲، ص ۴۷۰)

۱۹۔ سبعہ معلقہ میں یہ شعر طرفہ کے قصیدہ میں موجود ہے اور پورا شعر اس طرح ہے:

ستبدی لک الایام ما کنت جاہلا ویاتیک بالاخبار من لم تزود

(السنن الکبری، ابو بکر احمد بن الحسین بن علی البیہقی، دائرۃ المعارف النظامیہ حیدر آباد دکن، ج ۱۰، ص ۲۳۹، ح ۲۱۶۴۴)

۲۰۔ آپ کا نام محمد بن اسماعیل ہے۔ کنیت ابو عبد اللہ ہے۔ الجعفی اور البخاری القاب ہیں۔ شوال ۱۹۴ ہجری میں پیدا ہوئے جبکہ عید الفطر کی رات ۲۵۶ ہجری کو وفات ہوئے۔ قرآن مجید کے بعد دنیا کا سب سے قیمتی کتاب صحیح البخاری کے مصنف ہیں (تذکرۃ الحفاظ، ج ۱، ص ۱۰۴)

۲۱۔ عبد اللہ بن رواحہ بن ثعلبہ نام تھا۔ انصاری اور خزرجی القاب تھے۔ اسلام کے مشہور شعراء میں سے تھے۔ جنگ بدر اور دیگر اہم معرکوں میں شریک رہے۔ غزوہ موتہ میں ۸ھ کو شہید ہوئے (اسد الغابہ فی معرفۃ الصحابہ، ابن الاثیر الجزری، ج ۳، ص ۱۳۰)

۲۲۔ الادب المفرد، ابو عبد اللہ محمد بن اسماعیل البخاری، ج ۱، ص ۴۲۴، مکتبہ المعارف للنشر والتوزیع الریاض، ۱۹۹۸

۲۳۔ لبید بن ربیعہ بن عامر بن مالک العامری نام ہے جب آپ مشرف بااسلام ہوئے تو اشعار کہنا چھوڑ دیئے ماسوائے ایک شعر اور وہ یہ ہے: ماعتب المرء الکریم کنفسہ والمرء یصلحہ القرین الصالح ۱۴ھ میں ۱۴۰ سال کی عمر میں فوت ہوئے (اسد الغابہ، ج ۷، ص ۴۴۸)

۲۴۔ صحیح البخاری، ابو عبد اللہ محمد بن اسماعیل البخاری، ج ۸، ص ۱۰۲، حدیث نمبر ۶۴۸۹

۲۵۔ الولاء والبراء ولعداء فی الاسلام، ابو فیصل البدرانی، ج ۱، ص ۶۳

۲۶۔ سورۃ الشعراء: ۲۲۴

۲۷۔ سنن الدار قطنی، ابوالحسن، علی بن عمر البغدادی، ج۴، ص۱۵۵، دارالمعرفہ بیروت، سن اشاعت ۱۹۶۶ء

۲۸۔ ابو بکر عبداللہ بن محمد، المعروف بابن ابی الدنیا(م ۲۸۱ھ) ج۱، ص۱۴۹

۲۹۔ نام عمر بن الخطاب، کنیت ابوالحفص، لقب الفاروق ہے۔ خلیفہ ثانی ہیں۔ ہجرت مدینہ سے چالیس سال قبل پیدا ہوئے۔ ۲۴ھ کو شہادت سے سرفراز ہوئے(الثقات لابن حبان، ج۸، ص۴۴۸ / تہذیب الکمال، ج۲، ص۱۰۰۶)

۳۰۔ خزانۃ الادب ولب لباب لسان العرب، عبدالقادر بن عمر البغدادی، تحقیق محمد نبیل طریفی، بیروت، ج۴، ص۳۸۸

۳۱۔ دراسۃ نقدیہ فی المرویات الواردۃ فی شخصیہ عمر بن الخطاب سیاسۃ الاداریہ، عبدالسلام بن محسن آل عیسیٰ، ج۱، ص۱۸۸

۳۲۔ علامہ ابن حجر عسقلانی کی ولادت بدھ ۱۲ شعبان ۷۷۳ھ کو ہوئی۔ آپ ایک عظیم مصنف تھے لگ بھگ ۱۵۰ کتب کے مصنف تھے۔ مشہور تصانیف میں سے فتح الباری اور الاصابہ ہیں۔ ۸۰ سال کی عمر میں ۸۵۲ھ کو بعد نماز عشاء وفات پاگئے تھے(طبقات النسابین، ص۱۵۳)

۳۳۔ فتح الباری، ابن حجر عسقلانی، ج۱۳، ص۱۵۵

۳۴۔ آپ یوسف بن عبداللہ بن محمد بن عبدالبر ہیں آپ کی کنیت ابو عمر تھی۔ قرطبہ میں ۳۸۶ھ میں پیدا ہوئے کبار فقہاء اور محدثین میں سے تھے۔ شاطبہ میں ۴۶۳ھ کو فوت ہوئے(الدیباج المذہب، ص۳۵۷)

۳۵۔ فتاویٰ دارالافتاء المصریہ عن الشعر الغزل، ج۱۰، ص۱۰۴، وزارۃ الاوقاف المصریہ

۳۶۔ سورۃ النحل:۳۹

۳۷۔ یہ عرب کا ایک قدیم قبیلہ ہے جو آج کل بھی حجاز میں آباد ہے۔ اس قبیلے کا اصل بانی ہذیل بن مدرکۃ ہے۔ عبداللہ بن مسعود رضی اللہ عنہ بھی اس قبیلہ سے تعلق رکھتے تھے(قبائل الحجاز، ج۷، ص۶۵۵)

۳۸۔ نام عامر بن الحلیس جبکہ کنیت ابو کبیر الہذلی ہے جو کہ بنو سعد بن ہذیل کے مشہور شاعر ہیں۔ ابو کبیر الہذلی کا دیوان بھی جو دیوان ابو کبیر کے نام سے مشہور ہے(جمہرۃ انساب العرب، ص۱۹۶)

۳۹۔ تاج العروس، ج۹، ص۲۳۶ / لسان العرب، ج۹، ص۱۰۱

۴۰۔ تفسیر القرطبی، ج۱۰، ص۱۱۱

۴۱۔ الکشف والبیان عن تفسیر القرآن، احمد بن محمد بن ابراہیم الثعلبی(م ۴۲۷ھ) دار حیاء التراث العربی بیروت لبنان، ج۶، ص۱۹

۴۲۔ آپ عبداللہ بن عباس بن عبدالمطلب ہیں۔ نبی کریم ﷺ کے چچازاد بھائی تھے۔ ترجمان القرآن آپ کا لقب تھا۔ فتح مکہ سے قبل مشرف باسلام ہوئے تھے۔ آپ کے کل مرویات ۲۶۶۰ ہے ان میں ۷۵ متفق علیہ ہیں، طائف میں ۶۸ھ کو فوت ہوئے(مسند امام احمد بن حنبل، ج۱، ص۳۲۸)

۴۳۔ المفصل فی تاریخ العرب قبل الاسلام، دکتور جواد علی، دارالساقی، ج۱، ص۶۸، سن اشاعت ۲۰۰۱ء

۴۴۔ مصنف ابن ابی شیبہ، ابو بکر ابن ابی شیبہ، حدیث نمبر ۲۶۵۴۵، الدارالسلفیہ الہند، ج۸، ص۵۰۹

۴۵۔ محمد بن جریر الطبری نام جبکہ ابو جعفر کنیت تھی۔ حافظ، مورخ، مجتہد اور مفسر القرآن تھے(تذکرۃ الحفاظ، الذہبی، ج۲، ص۱۹۳)

۴۶۔ سورۃ یوسف:۷۴

۴۷۔ امرو القیس بن حجر بن الحارث کندی ہیں جاہلیت کے شعراء میں سب سے زیادہ مشہور شاعر گزرے ہیں چھوٹی عمر سے ہی شعر کہنا شروع کر دیا تھا(النکت والعیون، ابوالحسن الماوردی، ج۴، ص۱۸۶ / تراجم شعراء الموسوعۃ الشعریۃ، ج۱، ص۹۳۶)

۴۸۔ جامع البیان فی تاویل القرآن، ابو جعفر محمد بن جریر الطبری، ج۱۶، ص۱۲۵

۴۹۔ دواوین الشعر العربی، علی مر العصور، ج۹، ص۳۵۸

۵۰۔ سورہ المدثر:۴

۵۱۔ تفسیر الطبری، محمد بن جریر الطبری، ج۱۰، ص۲۳

۵۲۔ معجم الشعراء، المرزبانی، مصدر الکتاب، موقع الوراق، ج۱، ص۱۳۷

۵۳۔ سورۃ البقرۃ:۱۰۲

۵۴۔ تفسیر الطبری، محمد بن جریر الطبری، ج۲، ص۳۵۱

۵۵۔ شرح شواہد المغنی، ص۱۰۷

۵۶۔ سورۃ ق:۲۴

۵۷۔ نام محمد بن احمد بن ابو بکر بن فرح ابوعبداللہ انصاری، خزرجی ہے۔ القاب میں قرطبی، اندلسی اور مالکی بہت مشہور ہیں۔ بہت بڑے عالم، مفسر، فقیہ اور عربی زبان کے اساتذہ میں شمار ہوتے ہیں۔ بے شمار قیمتی کتب کے مصنف تھے۔ تفسیر قرطبی سب سے زیادہ مشہور تصنیف ہے۔ مصر میں ۶۷۱ھ کو فوت ہوئے (میزان الاعتدال، ج۳، ص۴۶۵)

۵۸۔ دواوین الشعر العربی، علی مر العصور، ج۹، ص۲۵۸

۵۹۔ آپ کا نام ابوالقاسم، محمود بن عمر بن محمد بن احمد الخوارزمی ہے۔ خوارزم کے علاقہ زمخشر میں ۴۶۷ھ کو پیدا ہوئے تھے۔ معتزلی عالم تھے تفسیر کشاف سب سے زیادہ مشہور تصنیف ہے۔ تصوف کے سخت منکر تھے ۵۳۸ھ کو وفات پا گئے (سیر اعلام النبلاء، ج۲۰، ص۱۵۱)

۶۰۔ سورۃ مریم:۲۴

۶۱۔ الکشاف عن حقائق غوامض التنزیل، ابوالقاسم محمود بن عمرو، دارالکتاب العربی بیروت، ج۳، ص۱۲

۶۲۔ دیوان لبید بن ربیعہ العامری، ج۱، ص۱۰۱

۶۳۔ تفسیر روح البیان، اسماعیل حقی بن مصطفی، داراحیاء التراث العربی، ج۵، ص۲۵۱

۶۴۔ آپ عبداعلی بن عامر الثعلبی، الکوفی ہیں۔ بلال بن ابی موسی الفزاری، سعید بن جبیر، شریح القاضی آپ کے شیوخ تھے۔ سفیان ثوری وغیرہ آپ کے شاگرد تھے (تہذیب التہذیب، ج۶، ص۹۵)

۶۵۔ الکشف والبیان عن تفسیر القرآن، احمد بن محمد بن ابراہیم الثعلبی، ج۱، ص۱۱۰

۶۶۔ تاج العروس، ج۱، ص۲۶۱

۶۷۔ سورۃ آل عمران:۱۳۵

۶۸۔ الکشف والبیان عن تفسیر القرآن، احمد بن محمد بن ابراہیم الثعلبی، ج۳، ص۱۶۹

۶۹۔ دیوان الحطیہ، ج۱، ص۲۵

۷۰۔ سورۃ آل عمران:۱۵۶

۷۱۔ الکشف والبیان عن تفسیر القرآن، احمد بن محمد بن ابراہیم الثعلبی، ج۳، ص۱۸۹

۷۲۔ تفسیر القرطبی، ج۴، ص۲۴۷

۷۳۔ عبدالرحمان نام ہے لقب جلال الدین ہے جبکہ کنیت ابوالفضل تھی۔ یکم رجب ۸۴۹ھ میں پیدا ہوئے۔ الاشباہ والنظائر، الاتقان فی علوم القرآن سمیت کئی اہم کتابوں کے مصنف ہیں۔ ۹۱۱ھ میں وفات ہوئے (شذرات الذہب، ج۸، ص۵۱)

۷۴۔ ابو بکر محمد بن الفرج بن محمود الازرق البغدادی ہیں۔ حاکم کہتے ہیں کہ میں نے دار قطنی کو کہتے ہوئے سنا لا باس بہ۔ ۲۸۱ھ کو فوت ہوئے (سیر اعلام النبلاء، ج۱۳، ص۳۹۵)

۷۵۔ صخر بن حرب بن امیہ بن عبد شمس بن عبد مناف بن قصی بن کلاب الاموی نام ہے۔ کنیت ابوسفیان تھی قریش کے سردار تھے۔ جنگ احد اور خندق میں کفار کے سرداراور قائد تھے۔ فتح مکہ کے موقع پر مسلمان ہوئے۔ آپ کی وفات مدینہ منورہ میں ۳۳ھ میں ہوئی۔ تقریباً ۹۰ سال عمر پائی (اسد الغابہ فی معرفۃ الصحابہ، ابن الاثیر الجزری، ج۵، ص۱۴۸)

۷۶۔ الدر المنثور، عبدالرحمان بن ابی بکر، جلال الدین السیوطی (م۹۱۱ھ) دارالفکر بیروت، ج۱، ص۶۵

۷۷۔ تفسیر القرطبی، ج۱، ص۱۶۴

۷۸۔ سورۃ الاعراف:۱۶۰

۷۹۔ الدر المنثور، جلال الدین السیوطی، ج۳، ص۵۸۶

۸۰۔ غریب القرآن فی شعر العرب، القرشی، الہاشمی، عبداللہ بن عباس، ج۱، ص ۲۸۲

۸۱۔ آپ کا نام موسیٰ بن عمران تھا آپ بالائی مصر طیبہ میں پیدا ہوئے۔ آپ اللہ کے نبی اور صاحب کتاب تھے۔ ۱۲۰ سال کی عمر میں وفات پائی (الکامل فی التاریخ، ج۱، ص۱۵۰)

۸۲۔ سورۃ الرحمان:۷۴

۸۳۔ الدر المنثور، جلال الدین السیوطی، ج۷، ص۷۱۱

۸۴۔ لسان العرب، ابن منظور الافریقی، ج۲، ص۱۶۶

۸۵۔ یہ بیت مثقب عبدی کا شعر ہے ان کا نام عائذ بن محصن بن ثعلبہ ہے۔ بحرین کے جاہلی شعراء میں سے ہے۔ کنیت ابوثلہ ہے اور لقب مثقب ہے۔ وفات ۵۷۷ھ میں ہوئی (المرزبانی، ابوعبید محمد بن عمران، معجم الشعراء، مکتبہ القدسی، دارالکتب بیروت، ج۱، ص۳۰۳)

۸۶۔ زادالمسیر فی علم التفسیر، جمال الدین ابوالفرج عبدالرحمان بن علی بن محمد الجوزی، (م۵۹۷ھ) دارالکتاب العربی بیروت، ج۲، ص۱۸

۸۷۔ سورۃ الانبیاء:۳۴

۸۸۔ زادالمسیر فی علم التفسیر، ابن الجوزی، ج۲، ص۴۸

۸۹۔ ایضاً: ج۱، ص۵۰

۹۰۔ ایضاً: ج۱، ص۳۶

اردو غزل میں کونیاتی تفکر و حیرت کا مطالعہ
(پاکستانی عہد کے حوالے سے)

ڈاکٹر محمد نوید ازہر

ABSTRACT

Every person thinks about himself and about the world around him and get surprized as a result of it. The thoughts of a commom human being are always ordinary whereas a philosophical mind thinks deeply. What is the status of a human being in this universe? What was before the creation of this universe? How this universe originated? What would be its end? What would be after the end of this universe? Who created this universe? Is it a result of any big bang? A genious mind is always enriched with such queries. All these questions give meaningfulness and readability to literature. A number of examples are found in urdu ghazal .on the aspect of question and wonder

فکرِ انسانی کائنات کے سربستہ اسرار کا کھوج لگانے کے لیے پیہم کوشاں رہتی ہے۔ اس کا دل چسپ موضوع مبداء کائنات اور اس اصولِ محرکہ کا سراغ لگانا ہے جو اس عالمِ محسوسات کے پسِ پردہ کار فرما ہے۔ اس کائنات کا مقصدِ تخلیق، جو دراصل انسان کے اپنے مقصدِ تخلیق کی اساس ہے، ہمیشہ سے انسان کے لیے غور طلب رہا ہے۔ بارگاہِ ایزدی سے ودیعت شدہ عقلِ سلیم انسان کو رسالہ کائنات کی عبارتِ رنگیں پر غور و خوض کرنے کی دعوتِ عام دیتی ہے۔ انسان ایک طرف اپنے وجود کے بارے میں تفکر و حیرت میں مبتلا ہے تو دوسری طرف اپنے گردوپیش موجود وسعتوں اور پہنائیوں کے بارے میں غور و فکر سے دوچار ہے۔ یہ تفکر عام انسانی ذہن میں بھی جنم لیتا ہے اور ایک فلسفیانہ ذہن میں بھی ہلچل برپا کرتا ہے۔ عام انسان کے ذہن میں حیات و کائنات کے بارے میں عمومی نوعیت کے سوالات جنم لیتے ہیں اور وہ ان کے عمومی نوعیت کے جوابات ہی سے مطمئن ہو جاتا ہے، لیکن ایک فلسفی کو اپنے سوالات کے جوابات تلاش کرنے کے لیے گہرے غور و فکر کی ضرورت پڑتی ہے۔ اقبال اس کونیاتی تفکر کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

گل گفت کہ ہنگامہ ٔمرغانِ سحر چیست؟
ایں انجمن آراستہ بالائے شجر ایست

ایں زیر و زبر چیست؟
پایانِ نظر چیست؟
خارِ گلِ تر چیست؟

تو کیستی من کیستم ایں صحبتِ ما چیست؟

بر شاخِ من ایں طائرکِ نغمہ سرا چیست؟

مقصودِ نوا چیست؟

مطلوبِ صبا چیست؟

ایں کہنہ سرا چیست؟(۱)

پھول کہنے لگا: مرغانِ سحر کا یہ شور کیا ہے؟ درختوں پر سجی ہوئی یہ محفل کیا ہے؟ یہ پست و بالا کیا ہے؟ انتہاے نظر کہاں تک ہے؟ گل تر کے ساتھ یہ خار کیوں ہے؟ تو کون ہے؟ میں کون ہوں؟ ہماری یہ صحبت کیا ہے؟ میری شاخ پر یہ طائرِ نغمہ سرا کون ہے؟ نوا کا مقصود کیا ہے؟ صبا کا مطلوب کیا ہے؟ یہ دنیاے کہن کیا ہے؟

فلسفی اپنے تمام تر غور و خوض کے باوجود اس حقیقت تک رسائی حاصل نہیں کر سکتا جس کا انکشاف مذہب کے ذریعے سے ہوتا ہے۔ مذاہب عالم انسان کی متجسسانہ طبیعت کے پیشِ نظر اسے بنیادی نوعیت کے تمام سوالوں کے جوابات مہیا کرتے رہے ہیں، تاکہ کائنات کے پس پردہ جہانِ غیب میں موجود علیم و خبیر اور قادرِ مطلق ہستی پر اس کا یقین پختہ ہو سکے۔ اکثر مذاہبِ عالم کے نزدیک اللہ تعالیٰ ہی اس کارخانہ کائنات کا خالق و مالک اور موجد و محافظ ہے۔ مذہبی نقطۂ نظر سے عالم اپنے تمام تر اجزاء و مشتملات سمیت اللہ تعالیٰ کی تخلیق ہے جسے اس نے اپنے ارادے سے خلق کیا ہے۔ ہر چیز اپنی اسی اصلی ہیئت و صورت میں پیدا ہوئی جیسی وہ آج ہے۔

فلاسفہ کے ہاں عموماً نظریۂ تخلیق کائنات کی دو صورتیں ہیں:

۱۔ مادۂ ما قبل سے تخلیق

۲۔ عدم سے وجود کا ظہور

نظریۂ اولیٰ کی رو سے مادہ ہیولا کی صورت میں پہلے سے موجود تھا۔ اللہ تعالیٰ نے اسی سے کائنات کو شکل دی۔ اس نقطۂ نظر کو تسلیم کرنے سے اللہ تعالیٰ کی قدرتِ کاملہ پر حرف آتا ہے اور ثنویت ثابت ہوتی ہے۔ نظریۂ ثانی کے مطابق اللہ تعالیٰ نے کائنات کو عدم سے وجود بخشا۔ ازلی طور پر ذاتِ مطلق کے علاوہ کسی کا وجود متحقق نہیں۔ اس نے ایک عالم کی تخلیق کا ارادہ کیا۔ چناں چہ اس کے ایک امر کن سے ایک آنِ واحد میں دنیا وجود میں آگئی۔ اس کی رو سے فلسفیانہ اعتبار سے ذاتِ مطلق بے علّت ہے۔ وہ خود ہی کائنات کی علت ہے۔ اس نقطۂ نظر کے پیروکاروں کی دو شاخیں ہیں۔ ایک گروہ یہ سمجھتا ہے کہ ذاتِ مطلق یا علتِ اولیٰ کائنات کو متحرک کرنے اور علل ثانوی پیدا کرنے کے بعد ان سے لاتعلق ہو گئی ہے اور اب کارخانۂ قدرت از خود قوانینِ قدرت کے تحت حرکت اور نظم و ضبط میں ہے۔ یوں ذاتِ مطلق کائنات سے ماورا ہستی ہے جو کائنات میں کسی طرح شامل نہیں۔ دوسرے گروہ کی رو سے اگرچہ ذاتِ مطلق نے عالم کی تخلیق کے بعد اس سے کنارہ کشی اختیار کر لی ہے تاہم مخصوص حالات میں وہ اس کائنات میں مداخلت کرتی ہے۔(۲) قرآن مجید کی روشنی میں یہ دونوں طرح کے نظریات درست نہیں۔ صفات باری تعالیٰ کے ذیل میں یہ بات بالکل واضح ہے کہ کائنات ذاتِ باری تعالیٰ کے بغیر ایک لمحہ کے لیے بھی قائم نہیں رہ سکتی۔ وہ ہستی ہر لحظہ اس کی نگہبان اور محافظ ہے اور یہ مسلسل نگہبانی اسے تھکاتی نہیں ہے۔(۳)

شاہ ولی اللہؒ (۱۷۰۳ء-۱۷۶۲ء) نے 'حجۃ اللہ البالغہ'' میں ایجاد عالم کے لحاظ سے اللہ تعالیٰ کی تین صفات کا تفصیلاً ذکر کیا ہے۔ اول ''ابداع'' ہے، جس کا مطلب ہے عدم محض سے کسی چیز کو پیدا کرنا۔ اس کے تحت بغیر مادۂ ما قبل کے کوئی چیز پردۂ عدم سے عالمِ وجود میں آتی ہے۔ فرمانِ رسول صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی رو سے اللہ تعالیٰ کی ذات قدیم ہے۔ اس سے قبل کسی چیز کا وجود نہیں تھا۔ دوسری صفت ''خلق'' ہے، خلق کا مطلب ہے کسی مادہ سے کسی چیز کو پیدا کرنا۔ جیسے اللہ تعالیٰ نے آدمؑ کو مٹی سے پیدا فرمایا۔ جب کہ جِنّ کو بے دھواں آگ سے پیدا فرمایا۔ عقلی اور نقلی ذرائع سے پتا چلتا ہے کہ اللہ تعالیٰ نے کائنات میں مختلف انواع اور اجناس پیدا کی ہیں۔ اور ہر نوع اور جنس کو جدا جدا خصوصیات کا حامل ٹھہرایا ہے۔ جو خصوصیت کسی چیز میں پیدا کر دی گئی ہے وہ اس سے کسی لمحہ جدا نہیں

ہوتی۔ جیسے انسان کے لیے تکلم، سرو قامتی، صاف جلد اور فہم و ادراک وغیرہ یا گھوڑے کے لیے ہنہنانا، ٹیڑھا قد، بال دار جلد اور گفتگو نہ سمجھنا وغیرہ۔ اس طرح زہر کے لیے ہلاکت وغیرہ وغیرہ۔ تیسری صفت عالمِ موالید کی تدبیر کرنا ہے۔ اس تدبیر کا نتیجہ ہے کہ تمام موالید میں جو چیزیں حادث ہیں وہ سب ایک ایسے انتظام کے موافق ہیں جو ان کے لیے اللہ تعالیٰ کے علم میں پسندیدہ ہے۔ سب سے وہی مصلحت حاصل ہوتی ہے جو فیضان الٰہی کا تقاضا ہے جیسے بادل سے بارش پیدا ہوتی ہے جو زمین میں فصلیں، درخت اور جڑی بوٹیاں اگانے کا باعث بنتی ہے یا ابراہیمؑ آگ میں پھینکے گئے تو اللہ تعالیٰ نے اپنی تدبیر سے اسے ٹھنڈا اور سلامتی بخش کر دیا یا ایوبؑ کے بدن سے بیماری کا مادہ زائل کرنے کے لیے ایک چشمہ پیدا کر دیا جس سے وہ شفایاب ہو گئے، یہ صفتِ تدبیر کی مثالیں ہیں۔(۴)

تخلیقِ کائنات کا مسئلہ ہمیشہ سے سائنس کی توجہ کا بھی مرکز رہا ہے۔ ماضی بعید میں اہلِ یونان کائنات کے قدیم ہونے کے قائل تھے۔ ۱۹۷۰ء تک کئی ماہرین فلکیات کائنات کے ازلی و ابدی ہونے کے قائل تھے۔ اس نظریے کی بنیاد ۱۹۵۰ء میں سائنس دان فریڈ ہائل (Fred Hoyle) کا پیش کردہ (Steady State Universe) کا نظریہ تھا۔ جلد ہی سائنسی مشاہدات نے جمود کائنات کے اس یونانی بنیادوں پر استوار کیے گئے نظریے کو رد کر دیا۔ کائنات اپنی آخری حدود پر روشنی کی رفتار سے پھیل رہی ہے، جو جمود کے سراسر خلاف ہے۔ اس حقیقت پر مسلسل غور و فکر نے ماہرینِ سائنس کو یہ راہ سجھائی کہ مادہ مزید مادہ کو پیدا کرتا ہے اور یہی عمل توسیعِ کائنات کا سبب ہے۔ یوں کائنات کا کوئی آغاز و انجام نہیں۔ ۱۹۶۰ء کے بعد یہ نظریہ بھی باطل قرار دے دیا گیا۔ اس کا سبب توسیع پذیر کائنات کی آغوش میں جاری موت اور تباہی کا عمل تھا۔ حیات و موت کے شانہ بہ شانہ ہونے کے اصول نے اس نظریہ کو بھی جھٹلانے پر مجبور کر دیا۔ ان تردید کرنے والوں کے نزدیک کائنات کسی عظیم حادثہ یا واقعہ کا نتیجہ ہے، جسے "بگ بینگ" (Big Bang) کا نام دیا گیا۔ یوں جو ماہرینِ فلکیات کائنات کے دائمی یا جامد ہونے پر دلائل دیتے تھے، آخرِ کار وہی اس سے منحرف ہو گئے۔ موجودہ دور میں سوائے چند ایک سائنس دانوں کے، اکثریت کائنات کو ایک ایسا تخلیقی امر تسلیم کرتی ہے جو ہمیشہ سے ہے اور نہ ہمیشہ رہے گا۔ ابھی کائنات پھیل رہی ہے لیکن بعد میں سکڑنا شروع ہو جائے گی اور اپنے نقطۂ آغاز پر پہنچ کر پھٹ جائے گی۔ پھر ایک نئی کائنات وجود میں آئے گی جو موجودہ کائنات سے بے حساب وسیع ہو گی اور قائم و دائم رہے گی۔ یوں سائنس تخلیق کائنات کے اسلامی مابعد الطبیعیاتی نظریے کی مویّد بن گئی ہے کہ کائنات خود خالق نہیں بلکہ ایک تخلیق ہے جس کا انجام فنا ہے۔(۵)

قرآن مجید میں وجودیاتی و کونیاتی تفکر کی بہترین مثال تفکر ابراہیمی سے دی گئی ہے۔(۶) فرمانِ خداوندی اولم یتفکروا اور حدیث مبارکہ تفکر ساعۃ خیر من عباۃ ستین سنۃ سے اسلام میں تفکر کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ البتہ حضور اکرم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم نے اللہ تعالیٰ کی ذات اور صفات کے بارے میں تفکر سے منع کیا ہے اور تفکر کو صنعتِ خداوندی اور افعالِ الٰہی تک محدود کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تفکر کا مرجع محدود اور محصور ہونا چاہیے تاکہ اس کے بارے میں تفکر ممکن ہو۔ ذاتِ باری تعالیٰ کے بارے میں تفکر سے کفر تک پہنچ جانے کا اندیشہ ہے۔ اللہ تعالیٰ نے یتفکرون فی خلق السمٰوٰتِ والارض کے فرمان سے ان لوگوں کی فضیلت بیان کی ہے جو آفرینش کے بارے میں، جو مابعد الطبیعیاتی مسئلہ ہے، غور و فکر کرتے ہیں۔ امام غزالیؒ کے بہ قول حضرت عیسیٰؑ سے لوگوں نے دریافت کیا: روئے زمین پر کوئی اور آپ کی مانند ہے آپ نے فرمایا: "وہ شخص میری ہی مثل ہے جس کی ہر بات ذکر، جس کی خاموشی فکر اور جس کی نظر عبرت ہو۔"(۷)

درج ذیل انتخاب سے قیام پاکستان کے بعد غزل میں وجودیاتی اور کونیاتی تفکر کا رجحان نمایاں نظر آتا ہے:

کیا یہ نقش و نگار دھوکا ہے

اہتمام بہار دھوکا ہے

عبدالحمید عدم(۸)

حسن کائنات کیا

غمزۂ یقیں نہیں

عبدالحمید عدم (۹)

لامکاں سے مکاں تک آئے ہیں

ہم کہاں سے کہاں تک آئے ہیں

یوسف ظفر (۱۰)

ہم فکر میں ہیں اس عالم کا دستور ہے کیا دستور

یہ کس کو خبر اس فکر کا ہے دستورِ دو عالم نام

مجید امجد (۱۱)

خاموش زندگی جو بسر کر رہے ہیں ہم

گہرے سمندروں میں سفر کر رہے ہیں ہم

رئیس امروہوی (۱۲)

ہر ایک گل کی جبیں پر لکھا ہوا ہے کیا

ہر ایک غنچے کے دل میں کھدا ہوا ہے کیوں

رئیس امروہوی (۱۳)

رموزِ ہستی ہیں سخت مبہم روایتوں کا یقیں نہ کرنا

کہ راویانِ رموزِ ہستی روایتوں کے غلام بھی ہیں

رئیس امروہوی (۱۴)

ہے ازل سے قلزم اسرارِ ہستی بے خروش

چند لہریں ہیں کہ ساحل پر اچھل کر آ گئیں

رئیس امروہوی (۱۵)

مجبور نہیں خدا مگر کیوں

جو کچھ ہے ہدف ممات کا ہے

احمد ندیم قاسمی(۱۶)
کائناتوں کے تناظر میں زمیں

کہیں مجملہ ٔذرات نہ ہو
احمد ندیم قاسمی(۱۷)
یوں خلاؤں کے تجسس میں ہوں غلطاں جیسے

اک زمیں اور بھی ہو ماہ وسہا سے آگے
احمد ندیم قاسمی(۱۸)
کس کا یہ دیوان ہے یارو ایک ہی طرزِ ادا ہے جس کی
اگرچہ شاعر نے ہر شعر نرالا بے ہمتا لکھا ہے
کتبہ ٔہستی کیا لکھا ہے توڑ دیا ہے قلم کاتب نے

یہ مت دیکھو کیا لکھا ہے یہ دیکھو کیسا لکھا ہے
محب عارفی(۱۹)
جب سے دیکھا ہے اس زمیں کو منیر

قید لیل ونہار میں دیکھا
منیر نیازی(۲۰)
ہے مسکنِ خوباں کہ کوئی عالمِ ہو ہے

موجود ہے کیا سایہ ٔدیوار سے آگے
منیر نیازی(۲۱)
پریشان چیزوں کی ہستی کو تنہا نہ سمجھو

یہاں سنگ ریزہ بھی اپنی جگہ اک جہاں ہے
ناصر کاظمی(۲۲)
محدود حواس اپنے، مفقود خبر اپنی

کھلتی ہی نہیں ہم پر یہ راہِ سفر اپنی

توصیف تبسم (۲۳)

ہوں کون؟ کہاں جاؤں گا؟ آیا ہوں کہاں سے

کرتا ہوں زمیں سے یہ سوال اور زماں سے

عبدالعزیز خالد (۲۴)

مہ و مہر و انجم سے میں پوچھتا ہوں

کہاں ہے خدا نیل گوں آسماں میں

عبدالعزیز خالد (۲۵)

جانے کہاں گیا وہ، وہ جو ابھی یہاں تھا

وہ جو ابھی یہاں تھا، وہ کون تھا کہاں تھا

جون ایلیا (۲۶)

چھوڑ لیں سر بھی تو دنیا کا معمانہ کھلے

جیسے دیوار پہ تصویر ہو دروازے کی

خورشید رضوی (۲۷)

عطر کیسے ہو رہا ہے خاکِ تیرہ سے کشید

کنجِ گل میں بیٹھنا اور خوشبوؤں پر سوچنا

خورشید رضوی (۲۸)

کب، کون، کہاں، کس لیے زنجیر بپا ہے

یہ عقدۂ اسرارِ ازل کس پہ کھلا ہے

جلیل عالی (۲۹)

کس کنارے لگے گا آخرِ کار

یہ جہانِ ثوابت و سیّار

ثروت حسین(۳۰)

تفکر سے معرفت حاصل ہوتی ہے۔ معرفت سے مراد کسی چیز کی حقیقت تک رسائی حاصل کرلینا ہے۔ اس کے تین درجے بیان کیے گئے ہیں۔ پہلا درجہ عرفانِ صفات ہے، دوسرا درجہ عرفانِ ذات ہے اور تیسرا درجہ معرفت ہے۔(۳۱) معرفت کی انتہا، سہل بن عبداللہؒ کے نزدیک دو چیزیں ہیں۔ ایک دہشت اور دوسری حیرت۔ جس شخص کو سب سے زیادہ حیرت ہو وہ خدا کا عارف ترین شخص ہے۔(۳۲) حیرت، انکشافِ حقیقت پر ششدر رہ جانے کا نام ہے۔ اس کی دو اقسام ہیں: حیرت مذموم اور حیرت محمود۔ حیرتِ مذموم جہالت کا نتیجہ اور تنزل کا سبب ہے۔ اس کی مثال اس جاہل اور گنوار کے اندازِ نظر سے دی جاسکتی ہے جو شاہی محل کی آرائش و زیبائش کو دیکھ کر حیران و ششدر رہ جاتا ہے لیکن محل کی خوبیاں اس کی عقل میں نہیں آتیں۔ اس کی خیرہ چشمی وہاں اس کی ذلت و رسوائی کا سبب بنتی ہے اور آخرِ کار وہ وہاں سے نکال دیا جاتا ہے۔ حیرتِ محمود علم و فضل کا نتیجہ اور ترقی کا سبب ہے۔ ایک انجینئر جب کسی عظیم الشان عمارت کو دیکھ کر حیرت سے دوچار ہوتا ہے تو اس کی حیرت اس کے علم اور عقل میں اضافے کا موجب بنتی ہے۔ یوں اس کی مزید قدر افزائی ہوتی ہے۔(۳۳)

قیامِ پاکستان کے بعد کی غزل میں حیرت کا مضمون یوں پیرایہ اظہار میں آیا ہے:

حیرت انگیز ہے نقاشِ ازل کے ہاتھوں

میری تصویر کا تصویر فنا ہو جانا

حفیظ جالندھری(۳۴)

ہر نقش ہے آئینہ نیرنگِ تماشا

دنیا ہے کہ حاصل مری حیراں نظری کا

حفیظ ہوشیارپوری(۳۵)

ریاضِ دہر سے اے دوست سرسری نہ گذر

روش روش ہے تحیر فروش و بوقلموں

رئیس امروہوی(۳۶)

ساری زمین سارا جہاں راز ہی تو ہے

یہ بود و ہستِ کون و مکاں راز ہی تو ہے

آنار توں کا جا کے کوئی راز ہے عجیب

نخلِ بہار و برگِ خزاں راز ہی تو ہے

منیر نیازی(۳۷)

یہ پہاڑ ہے مرے سامنے

کہ کتاب منظرِ عام پر

ہے منیر حیرتِ مستقل

میں کھڑا ہوں ایسے مقام پر منیر نیازی(۳۸)

کہاں کس آئنے میں کون سا چہرہ دمکتا ہے

ذرا حیرت سرائے آب و گل میں گھوم کر دیکھوں

ثروت حسین(۳۹)

اس لمحۂ موجود میں کیا ہے سوائے آب و گل

آدم کا رستہ دیکھتی حیرت سرائے آب و گل

یارب یہ کوئی خواب ہے یا خواب کی تعبیر ہے

انگور کی بیلوں تلے شعلے بجائے آب و گل

ثروت حسین(۴۰)

فسونِ خاک، رنگِ آسماں حیرت میں رکھتا ہے

مجھے تو یہ دروبستِ جہاں حیرت میں رکھتا ہے

کبھی بوندوں کی رم جھم روک لیتی ہے قدم میرے

کبھی دروازہ کھلنے کا سماں حیرت میں رکھتا ہے

ثروت حسین(۴۱)

ڈاکٹر محمد نوید ازہر، استاد شعبہ اردو، گورنمنٹ اسلامیہ کالج ریلوے روڈ، لاہور

حوالہ جات

۱۔ علامہ محمد اقبال، پیام مشرق، مشمولہ: کلیات اقبال فارسی، اقبال اکادمی لاہور، دوم، ۱۹۹۴ء، ص ۲۷۳

۲۔ قیصر الاسلام، قاضی، فلسفے کے بنیادی مسائل، نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد، ششم، ۲۰۰۸ء، ص ۲۴۴ تا ۲۴۷

۳۔ قرآن مجید، البقرہ ۲:۲۵۵

۴۔ شاہ ولی اللہ، حجۃ اللہ البالغہ، مترجم: مولانا عبد الحق حقانی، فرید بک سٹال، اردو بازار لاہور، س ن، ص ۴،۳

۵۔ سلطان بشیر محمود، قیامت اور حیات بعد الموت، مترجم: میجر امیر افضل خاں، دار الحکمت انٹرنیشنل، اسلام آباد، چھٹا ایڈیشن، ۲۰۱۰ء، ص ۶۰،۵۸،۵۷

۶۔ قرآن مجید، الانعام ۶:۷۶

۷۔ امام محمد غزالی، کیمیائے سعادت، مترجم: پروفیسر عبد المجید یزدانی، ناشرانِ قرآن لمیٹڈ، اردو بازار لاہور، ۱۹۸۰ء، ص ۱۰۳۳

۸۔ سید عبدالحمید عدم، کلیات عدم، مرتبہ: ڈاکٹر ثمینہ محبوب، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۱ء، ص ۹۰۸

۹۔ ایضاً، ص ۳۲۳

۱۰۔ یوسف ظفر، نوائے ساز، مکتبہ نو، ڈلہوزی روڈ راول پنڈی، س ن، ص ۷۷

۱۱۔ مجید امجد، کلیات مجید امجد، مرتبہ: ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، الحمد پبلی کیشنز لاہور، طبع نو، ۲۰۰۳ء، ص ۱۳۸

۱۲۔ رئیس امروہوی، الف، ادارۂ ذہن جدید کراچی، بار دوم، ۱۹۶۶ء، ص ۷

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۴

۱۴۔ ایضاً، ص ۴۴

۱۵۔ ایضاً، ص ۷۱

۱۶۔ احمد ندیم قاسمی، ندیم کی غزلیں، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۶۹

۱۷۔ ایضاً، ص ۵۳

۱۸۔ ایضاً، ص ۵۶

۱۹۔ محب عارفی، چھلنی کی پیاس، ایس آر پبلشرز، چندریگر روڈ لاہور، ۲۰۰۰ء، ص ۱۶

۲۰۔ منیر نیازی، آغاز زمستاں میں دوبارہ، مشمولہ: کلیات منیر، خزینہ علم و ادب اردو بازار لاہور، ۲۰۰۲ء، ص ۱۱

۲۱۔ منیر نیازی، ایک دعا جو میں بھول گیا تھا، مشمولہ: ایضاً، ص ۱۲

۲۲۔ ناصر کاظمی، دیوان، مشمولہ: کلیات ناصر، جہانگیر بک ڈپو اردو بازار لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۸۲

۲۳۔ توصیف تبسم، سلسبیل، عکاس پبلی کیشنز، اسلام آباد، اول، ۲۰۱۱ء، ص ۱۱۱

۲۴۔ عبدالعزیز خالد، سرابِ ساحل، مقبول اکیڈمی چوک انار کلی لاہور، اول، ۱۹۸۷ء، ص ۴۱

۲۵۔ ایضاً، ص ۱۵۶

۲۶۔ جون ایلیا، شاید، الحمد پبلی کیشنز لاہور، ہفتم، ۱۹۹۸ء، ص ۱۳۴

۲۷۔ خورشید رضوی، شاخ تنہا، مشمولہ: یکجا، الحمد پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۱۲۰

۲۸۔ خورشید رضوی، سرابوں کے صدف، مشمولہ: یکجا، ایضاً، ص ۲۵

۲۹۔ جلیل عالی، عرض ہنر سے آگے، دوست پبلی کیشنز اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۲۷

۳۰۔ ثروت حسین، خاکدان، دوست پبلی کیشنز اسلام آباد، ۱۹۹۸ء، ص ۶۳

۳۱۔ ظہیر احمد صدیقی، ڈاکٹر، آفاقِ افکار، مجلس تحقیق و تالیف فارسی، گورنمنٹ کالج لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۳۹

۳۲۔ ایضاً، ص ۴۰

۳۳۔ شاہ سید محمد ذوقی، سرِ دلبراں، محولہ بالا، ص ۱۴۸

۳۴۔ حفیظ جالندھری، نغمہ زار، مجلس اردو کتاب خانہ حفیظ، اردو بازار لاہور، س ن، ص ۱۳۱

۳۵۔ حفیظ ہوشیارپوری، مقام غزل، اردو اکیڈمی سندھ کراچی، ۱۹۷۳ء، ص ۱۸۲

۳۶۔ رئیس امروہوی، الف، محولہ بالا، ص ۱۳

۳۷۔ منیر نیازی، چھ رنگین دروازے، مشمولہ: کلیات منیر، محولہ بالا، ص۵۹
۳۸۔ منیر نیازی، ایک دعا جو میں بھول گیا تھا، محولہ بالا، ص۳۸،۳۷
۳۹۔ ثروت حسین، آدھے سیارے پر، قوسین لاہور، اول،۱۹۸۷ء، ص۱۳۸
۴۰۔ ثروت حسین، خاکدان، محولہ بالا، ص۴۱
۴۱۔ ایضاً، ص۴۴

اعجاز راہی کے مجموعہ ''تیسری ہجرت'' میں سیاسی شعور کا رجحان

ڈاکٹر تحسین بی بی

ABSTRACT

The era of sixties in 20th century has remained the age of social and political conflicts.For this reason we can,t separate the fictional attitude from the political background . During this age the ficthional writers did not accept the armed dictatorship and carried on their fictional and literary struggle against political ups and downs dictatorship flaws of democracy and lack of political awareness in their fictions . During the same period collections of fictions of an important fiction writer 'Ijaz Rahi's' 'Tesrey Hijrat' representing the political conflicts came infront . This writing is representing the problem in a best way . This 'Artical' is representing . The above fictional writing of Ijaz Rahi consisting of .political ups and downs problems, issues and dictatorship in Pakistan during that period

بیسویں صدی میں پوری دنیا کے ادب پر سیاست کے واضح اثرات پائے جاتے ہیں۔ اردو ادب بھی اس سے مستثنیٰ نہیں کیونکہ سیاست دور حاضر میں پوری زندگی پر محیط اور اس کے مترادف ہے یہی وجہ ہے کہ ادب میں زندگی کا تنقیدی احساس پیدا ہوا تو ادیب نے سیاست کو ابہام اور ابتذال سے نکال کر عوام اور عصری زندگی کے قریب رکھ کر دیکھنا شروع کیا۔ بقول ڈاکٹر جمیل جالبی:

''ادب میں سیاست کی بھی اتنی ہی گنجائش ہے جتنی فلسفے یا مذہب یا اخلاق کی۔ مگر ادب کا طریقہ کار، سوال کرنے، سوالیہ نشان بنانے مسلے پیش کرنے سے زیادہ سروکار رکھتا ہے۔''(۱)

اردو ادب بالخصوص افسانے میں ابتدا ہی سے ایک اہم رجحان دکھائی دیتا ہے جو کہ زندگی کی تلخیوں اور محرومیوں کے خلاف بغاوت ان کے سیاسی، سماجی اور معاشی حقوق کے لیے جنگ اور پسی ہوئی انسانیت سے محبت پر مشتمل ہے اور اردو افسانے میں حقیقت، اصلاح، رومان کے ساتھ ساتھ سیاسی پہلو بھی شامل ہوا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی:

''مختلف سیاسی معاملات و مسائل کو بعض افسانہ نگاروں نے بڑے سلیقے سے افسانوں کے ڈھانچے میں ڈھالا تھا۔''(۲)

ساٹھ کی دہائی پاکستانی معاشرے میں سماجی اور سیاسی دونوں حوالوں سے الجھنوں زمانہ ہے۔ اس دور میں لکھے گئے افسانے کو فرد کی کہانی قرار دیا گیا ہے جو خارج کے بجائے باطن کی غواصی کرتا ہے۔ پاکستانی افسانے کے رویے کو سیاسی پس منظر سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ سیاسی سطح پر یہ دور قومی شناخت کی گمشدگی کا دور ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد سے جدید افسانے کی نمو نظر آتی ہے۔ ترقی پسند افسانہ سیاسی و سماجی حقیقت نگاری کے جس مقام پر پہنچ کر تذبذب اور الجھن کا شکار ہوا وہیں سے جدید افسانہ اپنے سفر کا آغاز کرتا ہے۔ پاکستانی معاشرے کو غیر مستحکم سیاسی صورتحال اور طبقاتی نظام کی خرابیوں نے گوناں گوں سیاسی، سماجی اور فکری مسائل سے دوچار کیا اور مارشل لاء کی وجہ سے ابتر معاشرے میں ایک سیاسی اور فکری خلا پیدا ہو گیا۔ اس دور آمریت میں ادیبوں بالخصوص افسانہ نگاروں نے فوجی آمریت کو تسلیم نہیں کیا اور اس کے خلاف قلمی جہاد جاری رکھتے ہوئے اس دور کی سیاسی شعبدہ گری آمریت کی سنگینی، جمہوریت کی حیلہ پردازی، اور سیاسی شعور کی عکاسی اپنے افسانوں میں نہایت عمدگی سے کی ہے۔ راولپنڈی میں جدید افسانہ نگاروں کے جو چند نام ابتدا میں سامنے آئے ان میں اعجاز راہی کا نام بھی نمایاں ہے جو نظریاتی سطح پر ترقی پسند تحریک سے وابستگی کے باوجود جدیدیت کی طرف مائل ہوئے۔ اعجاز راہی نئی نسل کے ایک ایسے کہانی کار ہیں جنھوں نے معاشرے کے دکھ کو محسوس کرتے ہوئے اس کا تذکرہ یوں کیا ہے کہ ان کا افسانہ ذات اور کائنات، معاشرے اور افراد کے مابین گہرے رشتوں کی پہچان کا باعث بن گیا ہے۔ ۱۹۷۷ء کے مارشل لاء کے خلاف احتجاج میں جو شدت آئی تو اعجاز راہی بھی اسی احتجاجی تحریک کے اہم پروردہ ہیں۔ ان کے افسانوں میں اپنے عہد کا سیاسی جبر فنی مہارت کے ساتھ نظر آتا ہے۔ اعجاز راہی مختلف تاریخی ادوار کے حوالے سے جبر و استبداد کے تسلسل کو اپنے عہد سے منسلک کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے افسانے سیاسی شعور کی معنویت سے لبریز ہیں۔ اعجاز راہی کے افسانوی مجموعہ ''تیسری ہجرت'' (۱۹۷۴ء) میں شامل افسانے ترقی پسندانہ رجحان کے حامل ہونے کے ساتھ ساتھ استحصالی نظام، جبر و استبداد اور سیاسی، معاشرتی اقدار جیسے موضوعات پر مشتمل ہیں۔ کیپٹن فیروز شاہ اعجاز راہی کے افسانوی مجموعہ ''تیسری ہجرت'' کے بارے میں لکھتے ہیں:

''تیسری ہجرت'' کے افسانے معاشرے کے ایک ایسے حساس اور باشعور فرد کے محسوسات تجربات، کیفیات اور مشاہدات ہیں، جس نے گردوپیش میں موجود زندگی کو بڑے قریب سے دیکھا اور بڑی شدت سے محسوس کیا ہے۔ (۳)

افسانوی مجموعہ ''تیسری ہجرت'' میں شامل افسانے مارشل لاء کے پس منظر میں ایسے دور میں لکھے گئے ہیں جب ہر طرح کی آزادی چھین کر عوام کو گمراہی میں دھکیل دیا ہو، جب ظلم کی فصلیں ہر روز بڑھتی جا رہی ہوں۔ اس آمرانہ نظام کی مخالفت اعجاز راہی نے علامتی و تجریدی انداز سے اپنے افسانوں میں نہایت خوبی سے کی ہے۔ یہ افسانے ساٹھ اور ستر کی دھائی میں پاکستانی سماج کی سچی تصویریں ہیں۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

''تیسری ہجرت اعجاز راہی کے ان خیال افروز افسانوں کا مجموعہ ہے جس میں اس نے فرد کے آشوب کو نہ صرف اپنا موضوع بنایا ہے بلکہ اس کے مدوجزر میں خود بھی ایک تنکے کی طرح ہچکولے کھاتا چلا گیا ہے۔'' (۴)

افسانوی مجموعہ ''تیسری ہجرت'' میں بنیادی موضوع سیاسی گھٹن جبریت، آمرانہ نظام، سامراجی ظلم و استبداد ہے جس کی عکاسی مجموعہ کے تمام افسانوں میں کی گئی ہے۔ افسانہ ''درد کا آشوب'' میں سیاسی صورتحال و جبریت کی روداد کو علامتی و طنزیہ انداز سے بیان کیا گیا ہے۔ اس حوالے سے اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''میں نہیں جانتا کہ رات کے گھنیرے سائے آخر کب تک میرے جسم سے قطرہ قطرہ لہو نچوڑتے رہیں گے۔'' (۵)

مارشل لاء کے حوالے سے نمائندہ و آفاقی نوعیت کا افسانہ ''تیسری ہجرت'' ایک وسیع کینوس پر پھیلا ہوا ہے جس میں سیاق و سباق اور مفہوم و معنی کے لحاظ سے صدیوں پر پھیلے ہجرت کے المیے کو پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ بظاہر لمحاتی اور واقعاتی دکھ کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ افسانے کے کردار کی پہلی ہجرت مدینے کی طرف ہے۔ زمین اور وقت کا فاصلہ طے کرنے کے بعد پھر وہ تقسیم برصغیر میں ہجرت کا صدمہ برداشت کرتا ہے۔ یہ دونوں ہجرتیں بظاہر تو ظلم و ستم سے چھٹکارا

حاصل کرنے کی سعی تھیں لیکن ظلم ہجرت کرنے والے علاقوں میں بھی ان پر برابر ہوتا رہا۔ ایسی صورت حال میں تیسری ہجرت کی ضرورت پیش آئی جو فرد کی اپنی موجودہ ذات اندھیروں سے ہجرت ہے۔ تاکہ وہ اس ہجرت کے باعث اپنے اندرونی وجود کو تلاش کرکے اندھیروں سے نجات حاصل کرپائے:

''ایک مانوس آواز نے مجھ سے کہا۔ پرانا مکان، ہاں پرانے مکان کا زہر ہمارے جسموں پر سرایت کررہا ہے لیکن میں تو پرانا مکان چھوڑ دینا چاہتا ہوں۔ ایک دن ہم سب اپنے پرانے مکانوں کو چھوڑ دیں گے۔''(٦)

یہاں اعجاز راہی ملک کے ناموافق حالات کو اپنی ذات کے وجود میں جھانک کر علامتی پیرائے میں پیش کرتے ہیں اور افسانہ ''تیسری ہجرت'' موجودہ دور کے افسانوں میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

سیاسی شعور سے لبریز افسانہ ''تیسرا سنگِ میل'' مارشل لاء کے پس منظر میں لکھا گیا علامتی افسانہ ہے۔ ''تیسرا سنگِ میل'' میں اس ظلم کی رات کی طوالت کا ذکر ہے جس کو ختم کرنے والا کوئی بھی نہیں ہے اور اگر کوئی اس ظلمت سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لیے تگ و دو کرے بھی تو اس کا بدن چھلنی کردیا جاتا ہے۔ افسانہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ ہر دور اور ہر نسل میں ایسے بہادر ضرور ہوتے ہیں جو اس ظلمت کی رات کو ختم کرنے کے درپے ہوتے ہیں۔ اعجاز راہی نے ایک ایسے کردار کا تذکرہ کیا ہے جس کو اپنے ملک کو غاصبوں سے آزاد کرانے کے جرم کی پاداش میں ناگوں سے ڈسوایا اور کیلوں سے لہولہان کردیا جاتا ہے۔ مگر وہ سچائی کی راہ پر ثابت قدم رہتے ہوئے اپنی جان کی بازی ہار جاتا ہے۔ یہ ایک ایسا کردار ہے جو اپنے ملک کے لیے کچھ کرنا چاہتا ہے لیکن ظلم کے عادی لوگ اس کی حوصلہ شکنی کرتے ہیں لیکن انہی لوگوں میں سے کچھ ایسے بھی ہیں جو ظلم کے خلاف صف آرا ہو جاتے ہیں:

''میں آگے بڑھوں گا۔ دوسرا سنگ میل میں نصب کروں گا۔ پہلا میرے باپ نے نصب کیا تھا۔ تاکہ کوئی راستہ نہ بھول سکے اور تیسرا... لیکن تیسرا کون نصب کرے گا... میرا بیٹا۔''(٧)

افسانے میں اندھیری رات ظلم کی علامت ہے۔ خاموشیاں اور سائے ظالمانہ نظام کی ان تشدد آمیز کاروائیوں کی جنھوں نے ظلم کا بازار گرم کر رکھا ہے۔ اسی طرح بوڑھا اور محمد ظلم کی حفاظت کرنے والوں کی، شہید اور اس کا بیٹا حیرت پسندوں کی نسل کی علامات ہیں۔ افسانہ ''اندھیرے کا سفر'' اور ''کور آنکھوں کا صحرا'' میں اعجاز راہی نے اپنے نجی دکھ کو ایک بڑے طبقے کی محرومیوں اور دکھوں سے منسلک کرتے ہوئے ایک ترقی پسند ادیب کی طرح انھیں تبدیلی اور امید کا خواب بھی دکھاتا ہے۔

''جب اس نے اپنے چاروں طرف کیڑوں مکوڑوں کو کرب کی گندی نالیوں میں بلکتے دیکھا تو آنکھیں بند کرلیں تاکہ وہ دوزخ کے ان سزاواروں کو نہ دیکھ سکے۔'(٨)

سیاسی حوالے سے لکھا گیا افسانہ ''نزار لمحوں کی لامتاب داستان'' مارشل لاء دور میں ہونے والے مظالم کی داستان بیان کرتا ہے۔ یہ مارشل لاء کے پس منظر میں لکھا گیا علامتی افسانہ ہے جس میں ملک کو صحرا کی علامت بنا کر پیش کیا ہے۔ کہ ظلم و تشدد نے ملک کو صحرا کی طرح اجاڑ اور ویران بنا دیا ہے۔ سب چہروں سے روشنی چھین لی گئی ہے اور ہر طرف اندھیرے میں غیر منصفانہ نظام کی آندھی چل رہی ہے اور ملک بے نور ہو کر اندھے غلیظ کیچڑ میں گر چکا ہے جو ظالم نظام کی علامت ہے۔

''سارا شہر اندھے غلیظ کیچڑ میں لت پت ہو گیا ہے۔ ہر آنکھ کی روشنی اندھے غلیظ کیچڑ میں اترتی گم ہوتی چلی جارہی ہے اور سورج ندامت کا داغ اپنی پیشانی پر سجا کر ہولے ہولے خاموشی سے غلیظ کیچڑ کی گمنام دلدلوں میں اتر جاتا ہے پھر ساری فضا کہرام کی زد میں آجاتی ہے۔''(٩)

اس ساری صورت حال میں اگر کوئی اس نظام میں تبدیلی کا خواہاں ہوتا ہے تو اسے پاگل قرار دیا جاتا ہے۔ افسانے میں راوی کا دوست جو امید کی کرن تھا مگر شہر کے اندھوں نے اسے گنوا دیا۔

افسانہ "نئے سورج کی کہانی" سیاسی شعور کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ اس افسانے میں مارشل لاء کے خلاف احتجاج اور پاکستان کے سیاسی المیے اور سیاسی جبر کی روداد بیان کی گئی ہے جس کے نتیجے میں بنگلہ دیش وجود میں آیا ہے۔

"بنجر چھاتیوں سے رستا ہوا لہو لاشوں کو سرخ کر رہا ہے... جلی ہوئی لاشوں کو... جو اب پہچان بھی کھو چکی ہیں۔ اب بوڑھی آمنہ کی آنکھوں میں سنہری دھرتی کا سارا نقشہ سمٹ آیا ہے۔ وزنی بوٹ، جنگ، تشدد، تباہی، بلڈوزر، خون آلود برہنہ لاش سب کچھ جلی لفظوں میں نمایاں ہے۔" (۱۰)

افسانے میں آمرانہ نظام سے نجات حاصل کرنے کی تگ و دو کی طرف بھی واضح اشارے کیے گئے ہیں۔

"اے لوگو... وہ ایک ایک سڑک پر چیختا ہے۔ میں بھی بوڑھے نظام کی رسیوں میں صدیوں سے جکڑا ہوا ہوں۔ کاش میں بھی تم میں سے ایک ہوتا۔"(۱۱)

افسانہ "روشنی کی پہچان" میں سیاسی جبر و استبداد اور ظلم کی عکاسی ایک اور انداز سے کی گئی ہے۔

"یہ جنگ تیرے ساتھیوں کے خلاف ہے یہ اس کے خلاف ہے جو دوسروں کے اشارے سے ہماری ریاستوں پر قبضہ کرنا چاہتا ہے۔" (۱۲)

اس افسانے میں اعجاز راہی ظالم اور مظلوم کی لڑائی میں حق اور ناحق کے تصادم میں ایک جانبدار کی حیثیت سے نظر آتا ہے۔ "تیسری ہجرت" کے ساتھ ساتھ اعجاز راہی کا ایک اور اہم حوالہ "گواہی" ہے۔ سیاسی شعور کا غماز یہ مجموعہ مارشل لاء ظالمانہ طبقاتی نظام اور اس کی جبریت کے خلاف شدید احتجاج کی حیثیت رکھتا ہے، اس حوالے سے "گواہی" کے دیباچے میں اعجاز راہی لکھتے ہیں:

"ادیب کو سلطان یا سلطنت سے کوئی ذاتی عناد نہیں ہوتا، لیکن ریاست پر ظالمانہ طبقاتی نظام کی چاپ اس کے جذبات و احساسات پر قطرہ قطرہ تیزاب کی طرح گرتی رہتی ہے۔ چنانچہ اس کے قلم سے نظام کی جبریت کیخلاف احتجاج جنم لینے لگتا ہے۔"(۱۳)

گواہی مزاحمتی ادب کے حوالے سے بارش کا پہلا قطرہ تھا جس کے بعد سیاسی نوعیت کے مزاحمتی ادب کا ایک طوفان برپا ہوا، جس میں اپنے ہی ملک میں اپنے ہی فوجی حکمرانوں سے اپنا حق چھیننے کی مزاحمت کرتے ہوئے مارشل لاء کی مخالفت کی گئی۔ "گواہی" میں مشمولہ چودہ افسانوں میں مارشل لاء کی جبریت، سیاسی گھٹن اور معاشرتی بے حسی کے خلاف علامتی سطح پر احتجاج کیا گیا ہے۔ مرزا حامد بیگ "گواہی" کے افسانوں کے متعلق لکھتے ہیں:

"ان افسانوں میں مارشل لاء کی جبریت کے خلاف نفرت کا سمندر موجزن ہے۔ ہر لفظ کے ور تارے میں شدید تیزابیت گھلی ہوئی ہے، یہ نفرت اور جھنجھلاہٹ انسانی ہاتھوں کی پھولی ہوئی نسوں اور پھٹی آنکھوں کے ساتھ تخلیق کار کے اظہار میں اپنی واضح پہچان کرواتی ہے۔"(۱۴)

مارشل لاء کے فوجی آمریت نے سنجیدہ اور جمہوریت پسند اہل قلم کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا اور اس دور میں اظہار پر پابندیوں کے باوجود افسانہ نگاروں نے تخلیقی عمل کو جاری رکھتے ہوئے علامتی و رمزیہ انداز میں مارشل لاء اور جبریت کے خلاف احتجاج کیا۔ اس افسانوی مجموعے میں اعجاز راہی کا مشمولہ افسانہ "سہیم ظلمات" قابل ذکر ہے۔ جس میں انھوں نے اپنے عہد کے حکمرانوں کے اصلی چہرے دکھانے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح مفاد پرست حکمرانوں نے اپنی انا اور تاریخی شجاعت کو پس پشت ڈالتے ہوئے حصول اقتدار کا کوئی موقع ضائع نہیں ہونے دیا۔ یہ افسانہ آمرانہ قوتوں اور جبریت کے خلاف لکھے گئے اہم افسانوں میں شمار ہوتا ہے جس میں اکتسویں منزل کی تصویر کھینچی گئی ہے، جو مغرب سے چلنے والی ہواؤں کی زد پر ایسے ہی ہے جس طرح آندھیوں میں کمزور تنکوں سے بنا آشیانہ ہو۔ اعجاز راہی نے اس افسانے میں سیاسی صورتحال کے ساتھ ہی معاشرے کی بے چہرگی کی ہولناکیوں کو بھی خوبصورتی سے نمایاں کیا ہے۔

"افسوس اب ہمیں تجربوں کے خوفناک آسیب بھی ناکام عمل دہرانے سے نہیں روک سکتے کہ ہم جو اپنی ہی سرزمین کو بار بار فتح کرنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ قطب شمالی سفید بھڑیوں کی طرح آنکھ جھپکنے کے کسی موقع کو خالی نہیں جانے دینا چاہتے کبھی نہیں۔ کبھی نہیں۔"(۱۵)

ضیاء الحق کے مارشل لائی دور (۱۹۷۷) کے رد عمل میں اعجاز راہی کا یہ افسانہ نہایت اہم ہے۔ اس افسانے میں انھوں نے سیاسی صورتحال کو علامتی انداز میں بڑی مہارت سے پیش کر کے اپنی فنی پختگی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ اعجاز راہی کے افسانوی مجموعہ "تیسری ہجرت" میں شامل افسانے سیاسی شعور کی معنویت سے لبریز ہیں۔ ان میں اعجاز راہی نے سیاسی گھٹن، سیاسی و معاشرتی جبریت، سامراجی ظلم و استبداد کو کسی جگہ پر کھل کر تو کسی جگہ پر علامتی و رمزیہ انداز

میں اس انداز سے بیان کیا ہے کہ ان کے فن کی داد دیے بغیر نہیں رہا جا سکتا۔ یہی وجہ کہ علیم درانی، اعجاز راہی کے افسانوی فن و فکر کے حوالے سے ایک جگہ یوں لکھتے ہیں کہ:

''وہ افسانہ نگار کی حیثیت سے مطلع ادب پر جلوہ گر ہوئے اور اپنے لیے جلد ہی وہ مقام بنالیا جو سالہا سال کی جدوجہد اور ریاضت سے حاصل ہوتا ہے۔''(۱۶)

اعجاز راہی نے فنی اور فکری سطح پر افسانے کو ایک نیا رخ دینے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ انھوں نے افسانہ نگاری کا آغاز روایتی اسلوب سے کیا مگر نظریاتی سطح پر اپنی ترقی پسند سوچ کی وجہ سے علامتی اسلوب کی طرف راغب ہو گئے اور وہ اپنی طرز کے موجد ہونے کے ساتھ ساتھ خاتم بھی ہیں۔ اعجاز راہی کے ہاں بے نام کرداروں کے حوالے سے زندگی کی بے معنویت، یاسیت و بے حسی کی بطور موضوع پیشکش، نیز سیاسی اور سماجی تناظر توجہ طلب ہیں جن کو انھوں نے علامتی، تجریدی اور استعارے کی زبان میں خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ اعجاز راہی کے ہاں خارجی جبر کے اثرات ملتے ہیں کیونکہ ان کو مارشل لاء کے جبر کا براہِ راست سامنا کرنا پڑا تھا۔ اس لیے یہ تجربہ ان کے یہاں مزید اذیت اور تلخی کے ساتھ ابھرا ہے۔ اعجاز راہی نے اپنے افسانوں کے ساتھ ساتھ اپنی شاعری میں بھی سیاسی شعور کا پرچار کیا ہے۔

کس ہاتھوں میں ہے اب عزم وفا کا پرچم
کون سوکھے ہوئے لمحوں سے رہائی دے گا

اس میں کوئی شک و شبہ نہیں کہ اعجاز راہی نے آسمانِ ادب پر جلوہ گر ہو کر اپنے لیے جلد ہی وہ مقام بنالیا جو سالہا سال کی ریاضت اور جدوجہد سے حاصل ہوتا ہے۔ اعجاز راہی اردو ادب کی کہکشاں کا وہ جگمگاتا ستارہ ہے جو نئے آنے والوں کے لیے ہمیشہ مشعلِ راہ رہے گا۔

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہء اردو، ویمن یونیورسٹی، صوابی

حوالہ جات:

۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، '' معاصر ادب''، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص:۳۲

۲۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ''افسانہ اور افسانے کی تنقید'' ادارہ ادب و تنقید، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص:۱۷۳

۳۔ فیروز شاہ کیپٹن 'خیبر میل' روزنامہ پشاور، ادبی صفحہ، ۱۱ اکتوبر ۱۹۷۴ء

۴ وزیر آغا، ڈاکٹر، فلیپ ''تیسری ہجرت'' ریز پبلی کیشنز راولپنڈی، طبع دوم، ۲۰۰۷ء

۵۔ اعجاز راہی ''درد کا آشوب'' مشمولہ ''تیسری ہجرت'' ایضاً، ص:۱۴۔۱۳

۶۔ اعجاز راہی '' تیسری ہجرت'' مشمولہ ''تیسری ہجرت'' ایضاً، ص:۲۵

۷۔ اعجاز راہی ''تیسرا سنگِ میل'' مشمولہ 'تیسری ہجرت'' ایضاً، ص:۵۰۔۴۹

۸۔ اعجاز راہی ''کور آنکھوں کا صحرا'' مشمولہ ''تیسری ہجرت'' ایضاً، ص:۶۳

۹۔ اعجاز راہی ''نزار لمحوں کی لامثال داستان'' مشمولہ ''تیسری ہجرت'' ایضاً، ص:۶۸

۱۰۔ اعجاز راہی '' نئے سورج کی کہانی'' مشمولہ ''تیسری ہجرت'' ایضاً، ص:۷۴

۱۔ ایضاً، ص:۷۸

۲۔ اعجاز راہی ''روشنی کی پہچان'' مشمولہ ''تیسری ہجرت'' ایضاً، ص:۸۴

۱۳۔ اعجاز راہی، دیباچہ ''گواہی'' عوامی دارالاشاعت کراچی، ۱۹۷۸ء، ص:۵

۱۴۔ مرزا حامد بیگ ''افسانے کا منظر نامہ'' مکتبہ عالیہ لاہور، طبع دوم، ۱۹۹۷ء، ص:۱۱۸

۱۵۔ اعجاز راہی ''سہیم ظلمات'' مشمولہ 'گواہی' ایضاً، ص:۲۳

۱۶۔ علیم درانی، مرتبہ، ''بے برکت دعائیں '' ایم پی کالونی کراچی، س۔ن، ص:۲

اردو نظم پر ۱۸۵۷ کی جنگ آزادی کے اثرات

ڈاکٹر سہیل احمد

ABSTARCT

The freedom war 1857 is an important incident of Indo-Pak history .it played an important role in building the national political consciousness. During the war of freedom, Urdu poetry and especially poem was changed very rapidly and the poets of these days wrote the poem in the favor of freedom fighters of that specific time. The poems of these days are full of sorrow and aggression against the British imperialism. In .impact and literary style of the poem of that time،this research paper the researcher has analyzed the theme

جنگ آزادی ۱۸۵۷ ہندوستان کی سیاسی تاریخ کا ایک اہم واقعہ ہے جس نے ایک طرف برصغیر پاک وہند میں قومی شعور کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا اور دوسری طرف استعمار مخالف رجحانات کو ایک مرکز عطا کیا۔ استعمار نے اسے غدر قرار دیا لیکن آزادی کی جدوجہد کرنے والے مجاہدین اور اس کے حمایتی گروہ نے اسے جنگ آزادی سے تعبیر کیا اس کے اثرات اردو شعروادب پر نمایاں طور پر محصوص کیے جاسکتے ہیں۔ اس کی حمایت میں شعری ونثری نمونے تخلیق ہوئے

۔

جنگ آزادی کے دوران تخلیق کی گئی نظم میں جدوجہد آزادی کی حمایت کی گئی۔ انگریزوں کے ظلم و جبر اور استعماری کاوشوں کی مذمت اور مجاہدین کے جذبہ حریت کو سراہا گیا۔ نظم کی یہ شاعری جہادی رنگ رکھتی ہے جس میں مجاہدین کو فتح یابی کی امید دلائی گئی ہے اور آنے والے زمانے میں انگریزوں کے خاتمے اور دیسی حکمرانوں کو حکومت کی نوید سنائی گئی ہے۔ جذبہ جہاد ابھارنے کے لیے شعراء نے مذہب سے مدد حاصل کی اور جنگ کو معرکہ کفر واسلام قرار دیا۔ علماء کرام نے نظموں میں جہاد کی تلقین کی ایسی ایک نظم مثنوی ''تائید اسلام'' ہے۔ جسے ڈاکٹر ضیاء الحسن نے مرتب کیا ہے اور اس کے شاعرہ کا نام '' محمد علی محمد'' درج کیا ہے جو وزیر الدولہ امیر الملک محمد وزیر خان بہادر نصرت جنگ کی سرکار سے وابستہ تھا۔(۱) اس مثنوی میں انگریزی جبر کا ذکر کیا گیا ہے اور جنگ آزادی کے اسباب بیان کیے گئے ہیں۔ یہ مثنوی جنگ کے دوران راجھستان میں لکھی گئی۔ اس میں راجھستان میں جنگ آزادی کو موضوع بنایا گیا ہے(۲)

اس نظم سے ظاہر ہے کہ اس جنگ کو کفر واسلام کی جنگ قرار دیا گیا ہے نظم کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اس میں راجھستان کے محاذ پر ہونے والے تصادم کا ذکر کیا ہے کیونکہ اس میں بیان ہوا ہے کہ راجھستان میں جنگ آزادی جاری رکھو اور دہلی کا رخ نہ کرو۔ انگریزوں کے ساتھ ان کے حامیوں کو بھی مارو:

نہیں دہلی میں جانے کی ضرورت

یہیں اس کی نکالوں کوئی صورت

جو ہے دہلی میں سلطاں قوی بخت

خداوند کلاہ وصاحب تخت

اسی سلطاں کی ہے یہ بھی ریاست

ہے واجب تم پر اس کی بھی حراست
وہاں بھیجو اطاعت نامہ اپنا
رکھو گرم اس جگہ ہنگامہ اپنا

یہاں سے تم کہیں ہرگز نہ جائو
اس اسلامی ریاست کو بچائو
جو کافر ہیں یہ راجستان کے حکام
عدو جو سنگ راہِ فوج اسلام
ہے لائق تم کو بازور وسیاست
کرو قتل ان کو اور چھینو ریاست
مقدم ہے انھیں کا قتل یارو
یہ نصرانی بچے ہیں ان کو مارو(۳)
اب آ گے ہیں جو راجستاں کے حکام
بد اندیش وعدو شاہِ اسلام
وہ بیٹے کمپنی کے ہیں کہاتے
انھیں کی خیر اب تک ہیں مناتے
دغاباز وفساد انگیز ہیں وہ
نمک پروردۂ انگریز ہیں وہ(۴)

اس مثنوی میں انگریزوں کو مکار کہا گیا ہے جنھیں مکاری کے ہزاروں ہنر یاد ہیں اور ان کی تباہی کی بنیادی وجہ مذہب اسلام کو نقصان پہنچانا قرار دیا گیا ہے۔ اس مثنوی میں بتایا گیا ہے کہ انگریز ہر جگہ غالب حکومت چلا رہے تھے مگر جب مذہب کے نقصان کے درپے ہوئے تو ان کی مصیبت آنے لگی اور وہ تباہ و برباد ہو گئے۔

ولیکن جب پھری تقدیر ان کی
نہ کام آئی کوئی تدبیر ان کی
رہے جب تک یہ سب کفارِ ناپاک
رعیت پروری پر چست وچالاک
ہوئے جس ملک یا صوبے کے طالب
کیا ان کو خدا نے اس پہ غالب

ہوئے آمادہ جب ظلم وجفا پر

رہے اپنے نہ اس عدل ووفا پر
مٹانے پر ہوئے دینِ محمدؐ
کہ اٹھ جاوے یہ آئینِ محمد
وہیں اللہ نے دیکھ ان کے بیداد
غریبوں، عاجزوں کی سن کے فریاد
جو تھے ہندو مسلماں ان کے چاکر
انھیں کو جابجا غازی بنا کر
انھیں کے ہاتھ سے ان سب کو مارا
نہ چھوڑا ہند میں تخمِ نصاریٰ (۵)

مثنوی ''تائید الاسلام'' میں مجاہدوں کے جذبہ حریت کو ابھارا گیا ہے۔ انگریزوں کو مارنے کی تلقین کی گئی ہے اس جنگ کو کفر واسلام کی جنگ اور اس کا مقصد ہندوستان پر مسلمانوں کی حکومت کی بحالی قرار دیا گیا ہے اور فتح کی صورت میں آرام وسکون اور انعام و کرام کی نوید سنائی گئی ہے جس سے خدا خوش ہو گا اور ملک پر دین محمدیؐ غالب ہو گا۔

بنے جس طور سے سر ان کے توڑو
کسی بدبخت کو جیتا نہ چھوڑو
تمامی ہند میں ہو دین اسلام
رہے باقی نہ کفر وشرک کا نام
تسلط ہو مسلمانوں کا سارا
یہاں جس جا مسلط تھے نصاریٰ
سوا دینِ محمدؐ کے کوئی دین
رکھیں باقی نہ ہندوستان تا چین (۶)

جنگ آزادی کے دوران بعض ایسے قطعات کہے گئے جس میں مجاہدین کی فتح انگریزوں کی ناکامی اور ان کے قتل ہونے کی دعا کی گئی۔ ایسا ایک قطعہ مختلف محققین نے ایک غیر معروف شاعر مشتاق کے نام سے درج کیا ہے۔ ڈاکٹر درخشاں تاجور کے مطابق یکم اگست ۱۸۵۷ء میں دونوں فوجوں کے درمیان جنگ ہوئی اور اس جنگ میں انگریزوں کی شکست کی دعا کی گئی۔ اس سلسلے میں دو قطعات مشتاق نامی شاعر کے ۱۳ اگست ۱۸۵۷ء کے صادق الاخبار میں شائع ہوئے (۷) جو عید قرباں کے موقع پر لکھے گئے یہی قطعات ڈاکٹر معین الدین عقیل (۸) اور علی جواد زیدی نے درج کیے ہیں (۹) محمد عتیق صدیقی نے ان قطعات کا ذکر صادق الاخبار کے حوالے سے کیا ہے۔

عید ہر سال تمھیں تہنیت آمیز رہے
غرق خون، جانِ عدو، خنجر خوں ریز رہے
قتل کفار ہوں اور فتح مبارک ہو ظفرؔ
نام کو بھی نہ جہاں میں سرِ انگریز رہے

نصرت و فتح کا اک دھوم سے لشکر آیا

دل سے جب نامِ ظفرؔ سب کی زباں پر آیا

عید پر عید، خوشی پر ہو خوشی آج تمہیں

لو مبارک ہو کہ دشمن تہہِ خنجر آیا(۱۰)

ڈاکٹر درخشاں تاجور(۱۱) اور ڈاکٹر معین الدین عقیل(۱۲) نے لکھا ہے کہ یہ قطعہ انہوں نے بخت خان کو ارسال کیا تھا۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل کے مطابق جیون لال کے روزنامچہ ۲، اگست ۱۸۵۷ء سے معلوم ہوتا ہے کہ بادشاہ نے دربارِ عام میں چند اشعار سنائے جن میں انگریزوں کی شکست کی دعا مانگی گئی تھی (۱۳) محمد عتیق صدیقی نے اس قطعہ کا ذکر صادق الاخبار کے حوالے سے کیا ہے:

لشکر اعداء الٰہی آج سارا قتل ہو

گور گھا گورے سے تا گوجر نصارا قتل ہو

آج کا دن عید قرباں کا جب ہی جانیں گے ہم

اے ظفرؔ تہ تیغ جب قاتل تمہارا قتل ہو(۱۴)

محمد حمزہ فاروقی نے بہادر شاہ ظفرؔ کے درج بالا واقعہ کو عید الاضحی کے تہوار سے وابستہ کیا ہے۔ جس کی تاریخ ۲ اگست ۱۸۵۷ء تھی اس موقع پر ظفرؔ نے یہ قطعہ جنرل بخت خان کی نذر کیا۔(۱۵) مولانا محمد حسین آزادؔ کا قطعہ تاریخ جو ۲۴ مئی ۱۸۵۷ کو دہلی اردو اخبار میں شائع ہوا اس میں مجاہدین کی کامیابی کی پیش گوئی کی گئی اور ان کی کامیابی اور کامرانی پر مسرت کا اظہار کیا گیا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے خیال میں ۲۴ مئی ۱۸۵۷ میں دہلی اردو اخبار میں شائع ہونے والی آزاد کی نظم ''تاریخ عبرت انقلاب افزاء'' آزادؔ کی وطن دوستی کے حوالے سے اہمیت رکھتی ہے اور کمپنی کی حکومت سے ان کی نفرت کو ظاہر کرتی ہے۔(۱۶)

جنگ آزادی کا باقاعدہ آغاز ۱۱ مئی ۱۸۵۷ء کو ہوا تھا۔ آزادؔ کی یہ نظم جنگ آزادی کے آغاز کے تیرہ دن بعد لکھی گئی تھی اس میں اقوام مشرق کی فتح کا عندیہ دینا محض ایک خواہش تھی جسے محمد ارشد نے عارضی فتح کی خوش خبری سے تعبیر کیا(۱۷) اس نظم میں مجاہدین کے عزم وہمت کے باعث مستقبل قریب میں قوم نصاریٰ کی شکست کی پیش گوئی کی گئی ہے یہ نظم جہادی شاعری کی مخصوص تکنیک میں لکھی گئی ہے جس میں مجاہدین کا حوصلہ بڑھاتے ہوئے انھیں فتح کی نوید سنائی جارہی ہے۔

ہے کل کا ابھی ذکر کہ جو قوم نصاریٰ

تھی صاحبِ اقبال و جہاں بخش و جہاندار

تھی صاحبِ علم و ہنر و حکمت و فطرت

تھی صاحبِ جاہ و حشم و لشکرِ جرار

اللہ ہی اللہ ہے جس وقت کہ نکلے

آفاق میں تیغ غضبِ حضرتِ قہار

سب جوہرِ عقل ان کے رہے طاق پہ رکھے

سب ناخنِ تدبیر و خرد ہو گئے بیکار

یاں دیدۂ عبرت کو ذرا کھول تو غافل

ہے بند یہاں اہلِ زباں کی لبِ گفتار

آنکھیں ہوں تو سب کھل گئی دنیا کی حقیقت
مت کیجو دِلا اس کا بھروسا کبھی زنہار
عبرت کے لیے خلق میں یہ سانحہ بس ہے
گر دیوے خدا عقلِ سلیم و دلِ ہشیار
کیا کہیے کہ دم مارنے کی جائے نہیں ہے
حیراں ہیں سب آئینہ صفت پشت بہ دیوار
حکامِ نصاریٰ کا بدیں دانش و بینش
مٹ جائے نشاں خلق میں اس طرح سے یکبار
اس واقعہ کی پائی یہ آزادؔ نے تاریخ
دل نے کہا قل فاعتبروا یا اولی الابصار (۱۸)

محمد حسین آزادؔ نے اپنی ایک نظم "اولوالعزمی" کے لیے کوئی سد راہ نہیں" میں بھی مجاہدین کے حوصلے بلند کرنے کے لیے کامیابی کی بشارت دی ہے اور آزادی کے لیے جدوجہد جاری رکھنے کی نصیحت کی ہے۔

ہے سامنے کھلا ہوا میداں چلے چلو
باغِ مراد ہے ثمر افشاں چلے چلو
دریا ہو بیچ میں کہ بیاباں، چلے چلو
ہمت یہ کہہ رہی ہے کھڑی ہاں، چلے چلو
چلنا ہی مصلحت ہے مری جاں چلے چلو
ہمت کے شہسوار جو گھوڑے اٹھائیں گے
دشمن فلک بھی ہوں گے تو سر کو جھکائیں گے
طوفان بلبلوں کی طرح بیٹھ جائیں گے
نیکی کے زور اٹھ کے بدی کو دبائیں گے
بیٹھو نہ تم مگر کسی عنواں چلے چلو
نیکی بدی کے دیر سے باہم تھے معرکے
اب خاتموں پہ آ گئے ہیں ان کے فیصلے
قسمت کے یہ نوشتے نہیں، جو نہ مٹ سکے
وہ گونجا طبلِ فتح کہ میدان لے لیے (۱۹)

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے زمانے میں بعض عوامی ترانے بھی تحریر کیے گئے جو ادبی لحاظ سے بلند مقام نہیں رکھتے ان کی حیثیت عوامی ترانوں کی ہے اور یہ عوامی جذبات کے ترجمان ہیں ایسے ترانوں میں وطن سے محبت اور انگریزوں سے نفرت کا اظہار ہے۔ مجاہدین کے جذبہ حریت کو بڑھانے کے لیے نعرہ بازی کا انداز اپنایا گیا ہے۔ ان میں بھی فتح و نصرت کی نوید دلائی گئی ہے ایسا ایک ترانہ ڈاکٹر درخشاں تاجور نے شجاعت علی سندیلوی کے حوالے سے درج کیا ہے۔

ہم ہیں اس کے مالک ہندوستان ہمارا

پاک وطن ہے قوم کا جنت سے بھی پیارا

آیا فرنگی دور سے ایسا منتر مارا

لوٹا دونوں ہاتھ سے پیارا وطن ہمارا

آج شہیدوں نے ہے تم کو اہلِ وطن للکارا

توڑ کر غلامی کی زنجیریں برساؤ انگارا

ہندو مسلماں سکھ ہمارا بھائی بھائی پیارا

یہ ہے آزادی کا جھنڈا اسے سلام ہمارا (۲۰)

جنگِ آزادی کے دوران تخلیق کی گئی شاعری جنگ کے ماحول کو پیش کرتی ہے اس میں مجاہدینِ آزادی کے لہو کو گرمانے اور انگریزوں سے برسرِ پیکار رہنے کے لیے حوصلوں کو بلند رکھنے کی تلقین کی گئی ہے اور جدوجہد جاری رکھنے کی صورت میں صبح نو کی نوید سنائی گئی ہے تکنیکی اعتبار سے یہ شاعری جنگی شاعری کے زمرے میں آتی ہے اس طرح کی نظمیں اور ترانے جنگوں کے دوران سپاہیوں کے حوصلے بلند رکھنے کے لیے تخلیق کیے جاتے ہیں یہی طریقہ کار جنگ آزادی میں بھی آزمایا گیا ان کی نوعیت جنگی جہادی اورر جزیہ شاعری کی بنتی ہے۔ انقلاب ۱۸۵۷ء کے دوران انگریزی استعمار کی طرف سے ظلم و تشدد کی انتہا کی گئی۔ عام ہندوستانیوں اور مجاہدین کا بے دریغ قتل عام کیا گیا شہر اجاڑے گئے۔ لوٹ مار کا بازار گرم کیا گیا۔ ۱۸۵۷ء کے دوران اور اس کے بعد ہونے والی قتل و غارت گری ظلم و استبداد اور لوٹ مار کے مناظر اردو نظم گو شعراء نے پیش کیے۔ انگریزوں کے ان اقدامات کی تصویر کشی ان کے خلاف نفرت ابھارنے کے لیے کی گئی۔ اہلِ علم کے قتل پر اظہارِ افسوس کیا گیا۔ امام بخش صہبائی، مولوی محمد باقر، مشہور خطاب سید احمد میاں امید کے قتل پر نوحہ و ماتم رقم کیا گیا۔

مجاہدین کو آزادی کی جدوجہد میں شرکت کرنے پر سزائیں دی گئیں بڑی تعداد میں پھانسیاں دی گئیں۔ کالا پانی بھیجا گیا ان مظالم کی تصویریں نظم گو شعراء نے جذباتی رنگ و آہنگ کے ساتھ پیش کیں۔

۳۰ اپریل ۱۸۵۸ء کو مولانا کفایت علی کو مراد آباد پر قبضہ کرنے کے بعد گرفتار کیا گیا اور انھیں پھانسی کا حکم سنایا گیا۔ جب مولانا کفایت علی کو پھانسی کے لیے لے جایا جا رہا تھا تو ان کی زبان پر یہ نظم تھی۔

کوئی گل باقی رہے گا نے چمن رہ جائے گا

پر رسول اللہ کا دین حسن رہ جائے گا

اطلس و کم خواب کی پوشاک پہ نازاں نہ ہو

اس تنِ بے جاں پر خاکی کفن رہ جائے گا

سب فنا ہو جائیں گے کافی ولیکن حشر تک

نعت حضرت کا زبانوں پر سخن رہ جائے گا (۲۱)

امان علی سحر نے ۱۸۵۷ء میں ہونے والی تباہی کا نقشہ اپنی نظم شہر بے چراغ میں کھینچا اور اس تباہی کے باعث پھیلنے والے سناٹے کی تصویر کشی کی:

نہ پانچوں وقت کی نوبت نہ وردیاں نہ گجر

نہ توپ چلتی ہے اب، ہے غضب کا سناٹا

کسی کا کھد گیا پشتہ کہیں گری دیوار

چبوترہ کہیں غائب کسی کا دروازہ

جو کچھ خرید کے بازار تک گیا کوئی

وہاں سے پھر کے جو آیا تو گھر نہ پہچانا

یہ حکم ہے کہ نہ ہوں چار ایک جا باہم

وہ دن گئے کہ شب و روز رہتا تھا جلسا(۲۲)

ہندوستانیوں کو بغیر مقدمہ چلائے اور جرم ثابت ہوئے بغیر پھانسیاں دی گئیں ان مظالم کی تصویریں بہادر شاہ ظفر نے اپنے کلام میں پیش کیں

یہ رعایا ہند تبہ ہوئی کیوں کیا کیا اُن پر جفا ہوئی

جسے دیکھا حاکم وقت نے کہا یہ بھی قابلِ دار ہے

یہ کسی نے ظلم بھی ہے سنا کہ دی پھانسی لاکھوں کو بے گناہ

وے کلمہ گویوں کی سمت سے ابھی دل میں ان کے غبار ہے

نہ دبایا زیرِ چمن انھیں نہ دیا کسی نے کفن انہیں

نہ ہوا نصیب وطن انہیں نہ کہیں نشانِ مزار ہے(۲۳)

جنگ آزادی میں ہندوستانیوں کی ناکامی کے بعد جو مظالم ان پر ڈھائے گئے ان کی ایک طویل فہرست ہے اس فہرست میں سب سے نمایاں کردار اس جنگ کے رہنمائوں کے ہیں۔ جن میں بہادر شاہ ظفر اور حضرت محل کی نمایاں حیثیت بنتی ہے۔ ان شاہوں کے ساتھ جو ظلم روا رکھے گئے جو بدسلوکی گئی انھیں جس ذلت سے نوازا گیا وہ ہندوستان کی تاریخ کا اہم باب ہے۔ دہلی پر قبضہ کر کے بہادر شاہ ظفر کو معزول کیا گیا۔ ان کے خلاف مقدمہ چلایا گیا اور جلاوطن کر کے رنگون بھیجا گیا۔ جہاں انہوں نے باقی ماندہ زندگی بڑی کسمپرسی میں گزاری، بہادر شاہ ظفر نے قیدِ فرنگ کے اذیت ناک لمحات کو بیان کیا ہے۔ ڈاکٹر درخشاں تاجور نے ان اذیت ناک لمحوں کی تصویر کشی کے حوالے سے جو اشعار بہادر شاہ ظفر کے درج کیے ہیں یہ اشعار ۱۸۵۷ء سے قبل کے ہیں اور ان کے دیوانِ اوّل میں موجود ہیں اس لیے ان کا اطلاق رنگون کے زمانے پر نہیں کیا جاسکتا۔ اس لحاظ سے ان اشعار کی مثالیں موقع و محل کے مطابق نہیں۔(۲۴) شان الحق حقی نے نشید حریت میں بہادر شاہ ظفرؔ کا ایک گیت درج کیا ہے جو روایت کے مطابق بہادر شاہ ظفرؔ کے زندان خانے کی دیوار پر کوئلے سے لکھا ہوا ملا اس میں ہند کے لٹنے کا منظر پیش کیا گیا ہے۔

ہند کا تختہ گلشن بنا تھا

کیسر کی سی کیاری

کرم ہی ندہ نی کے جو نکے

لٹ گئی باگ بہاری

ہند میں کیسو بھاگ مچوری جو راجوری(۲۵)

بیگم حضرت محل کی نظم ارون کمار تری پاٹھی نے درج کی ہے اس میں جنگ آزادی کے اس اہم کردار کا احساس شکست نمایاں ہوتا ہے اور وطن کی آزادی کے حوالے سے جدوجہد کی ناکامی کے باعث پیدا ہونے والی مایوسی اُبھرتی ہے۔ انہوں نے ناکامی کی وجوہات درج کرتے ہوئے دشمن کی چالوں اور ان کے ظلم کا ذکر کیا ہے۔ اس لحاظ سے حضرت محل کی نظم آزادی کی جدوجہد، اس کی ناکامی کے اسباب اور انگریزوں کے ظلم کو بیان کرتی ہے۔ اس نظم کی نمایاں خصوصیت وہ احساسِ شکست اور ناکامی ہے جس نے انگریزوں کے ظلم کی راہیں استوار کیں۔

ساتھ دنیانے دیااور نہ

مقدر نے دیا

اک تمنا تھی کہ آزاد

وطن ہو جائے

جس نے جینے نہ دیاچین سے

مرنے نہ دیا

چال دشمن کی کچھ ایسی

ابھرنے نہ دیا

ظلم کی آندھیاں بڑھتی رہیں

لحہ لحہ

پھر بھی پرچم کو آسماں سے

اترنے نہ دیا(۲۶)

جنگ آزادیؔ کے بعد انگریزوں کی طرف سے ڈھائے جانے والے مظالم میں قتل وغارت گری، ظلم و تشدد پھانسیوں اور جلاوطنی کی سزائیں شامل ہیں۔ بہت سے افراد کو پھانسیاں دی گئیں اور کئی افراد کو جلاوطن کر کے کالا پانی بھیجا گیا۔ جلاوطن افراد نے جلاوطنی کی سزا، وہاں کے قیام اور وہاں ہونے والے ظلم کی کہانی لکھ کر انگریزوں کے اصل رویوں کو بیان کیا ہے اس ظلم و تشدد کی داستان بیان کرنے والوں میں سب سے نمایاں نام منیر شکوہ آبادی کا ہے۔ جنہیں ایک جھوٹے مقدمے میں گرفتار کر کے جلاوطنی کی سزادی گئی۔ منیر نے گرفتاری سے انڈمان تک کے سفر اور وہاں پر ہونے والے مظالم کی تصویر کشی اپنی نظموں میں کی ہے۔

منیر شکوہ آبادی آزادی کی جدوجہد میں شامل رہے انہوں نے آزادی کی جدوجہد اور اس کے نتیجے میں دی جانے والی سزائوں اور مختلف مجاہدین کی شہادت کو جس طرح قطعات میں پیش کیاہے اس نے ان کی شاعری کو مغربی استعمار کے خلاف مزاحمت کی نمایاں مثال بنادیاہے۔

منیر شکوہ آبادی نے جنگ آزادی میں حصہ لیا۔ انہوں نے نواب باندہ اور نواب فرخ آباد کو انگریزوں کے خلاف علم بغاوت بلند کرنے کا مشورہ دیا۔ انہوں نے اس جنگ میں شہید ہونے والے مجاہدین کی تعریف میں قطعہ تاریخ لکھے اور انھیں بے گناہ قرار دیا۔ منیر نے نواب سخاوت حسین خان اور نواب غضنفر کی وفات پر قطعہ تاریخ لکھے اور انھیں شہید کا خطاب دیا۔ نواب تفضل حسین خان کے بھائی نواب سخاوت علی خان اور نواب اقبال مند خان کو انگریزوں نے بغاوت کے جرم میں پھانسی دی۔ منیر نے انہیں بے گناہ قرار دیتے ہوئے ان کے قطعہ تاریخ لکھے۔

ریاض خلق سخاوت حسین خاں نواب

نہالِ باغ کرم زیب مسند شوکت

جوان قابل و فرزند خاص نصرت جنگ

غلام آل نبی سرو قد قمر طلعت

وہ بے گناہ ہو تیغ مرگ سے مقتول

عنایت اس کو کیا حق نے گلشن جنت

منیرؔ نے یہ کہی اس کے قتل کی تاریخ

ہوا شہید امیر دلیر باہمت

اقبال مند خاں وغضنفر حسین خاں

دونوں در محیط قضا آہ آہ ہائے

دونوں جوانِ نیک امیر انِ ذی حشم

مقتول تیغ تیز قضا آہ آہ ہائے

تاریخ ان کے قتل کی کافی ہے یہ منیرؔ

دونوں شہید راہ خدا آہ آہ ہائے (۲۷)

منیر شکوہ آبادی کو جنگ آزادی میں شریک ہونے اور شہدائے آزادی کے قطعہ تاریخ لکھنے کے جرم میں ایک طوائف نواب جان کے جھوٹے مقدمے میں پھنسا کر کالا پانی بھیجا گیا۔ محمود الرحمن نے منیر پر بننے والے مقدمہ کو جھوٹا قرار دیا ہے ان کے خیال میں منیر کو جدوجہد آزادی میں شریک ہونے اور شہداء آزادی کی حمایت کرنے کی سزا کے طور پر ایک جھوٹے مقدمے میں گرفتار کر کے کالا پانی بھیجا گیا۔(۲۸)

منیرؔ نے نواب خان طوائف کے قتل کے الزام کو جھوٹا قرار دیا ہے۔ منیر کا کہنا تھا کہ انھیں مصطفی بیگ نامی شخص نے اس مقدمے میں پھنسایا تھا۔ قتل مصطفی بیگ نے کیا تھا اس کا اظہار منیر نے اپنی نظم ''مصائب قید'' میں کیا:

مصطفی بیگ ایک صاحب اُن میں ہیں

کجروں میں بڑھ کے چرخِ پیر سے

کر کے خونِ ناحق نواب جان

مجھ کو بھی پھسوا دیا تزویر سے (۲۹)

منیر کو گرفتار کر کے فرخ آباد سے الہٰ آباد لایا گیا۔ وہاں سے پیدل کلکتہ بھیجا گیا۔ اور بعد میں انڈمان منتقل کیا گیا۔ جہاں ایام اسیری میں انھیں سخت مصائب کا سامنا کرنا پڑا۔ ایک قطعہ بعنوان '' قطعہ تاریخ مصائب قید وحالات زنداں بہ الہ آباد تا کلکتہ'' میں انہوں نے قید وبند کی صعوبتوں اور سفر کی مشکلات کا حال لکھا ہے اس نظم میں خاص طور پر باندہ جیل کی تصویر کشی اہمیت رکھتی ہے۔ جس میں انگریزوں کا ظلم ظاہر ہوتا ہے۔ کلکتہ تک کا پیدل سفر انگریزی جبر کا نقشہ مرتب کرتا ہے۔ یہ نظم ان تمام مجاہدین آزادی پر ہونے وانے والے مظالم کی طرف اشارہ کرتی ہے جن سے منیر کی طرح دیگر حریت پسند بھی دوچار ہوئے۔

آئے باندہ میں مقید ہو کے ہم

سو طرح کی ذلت وتحقیر سے

کچھ شدائد قید کے کہہ دو اگر

خون ٹپکے ہر لبِ تقریر سے

پانی تھا نایاب مثل آبرو د

چاہتے تھے خنجر وشمشیر سے

روٹیاں گوبر کی گویا ملتی تھیں

نانِ گندم تھی سوا اکسیر سے

گھاس ترکاری کے بدلے تھی نصیب
خشک تر تھی سبزۂ شمشیر سے
کوٹھڑی گرمی میں دوزخ سے فزوں
دست و پابدتر تھے آتش گیر سے
کانپتے تھے موسم سرما میں یوں
جیسے عریاں سردئ کشمیر سے
پھر الہ آباد میں بھجوا دیا
ظلم سے تلبیس سے تزویر سے
جو الہ آباد میں گزرے ستم
ہیں فزوں تقریر سے تحریر سے
پھر ہوئے کلکتہ کو پیدل رواں
گرتے پڑتے پائوں کی زنجیر سے
ہتکڑی ہاتھوں میں بیڑی پائوں میں
ناتواں تر قیس کی تصویر سے
بے حواس و بے لباس و بے دیار
دل گرفتہ جورِ چرخِ پیر سے
نقشہ کلکتہ میں کھچوایا مرا
رنگ منہ کا اڑ گیا تصویر سے
کالے پانی میں جو پہنچے یک بیک
کٹ گئی قیدِ ستم تقدیر سے (۳۰)

منیر شکوہ آبادی نے کالا پانی کے حالات ایک قصیدہ، ''فریاد زندانی'' میں بیان کیے ہیں۔ جس سے بقول ڈاکٹر جمیل جالبی ان کے باغیانہ خیالات اور انگریزوں سے نفرت کا اظہار ہوتا ہے۔ (۳۱) منیر نے اس قصیدے کے آغاز میں ۱۸۵۷ء کی صورت حال بیان کی ہے انگریزوں کے ظلم کو استعاراتی انداز میں اُجاگر کیا ہے۔ کالا پانی میں سزا پانے والوں کا تذکرہ کیا ہے جن میں اعلیٰ و ادنیٰ سب مختلف قسم کے افراد شامل ہیں۔ منیرؔ نے قیدیوں کی حالتِ زار بیان کر کے انگریزوں کی سفاکی کا نقشہ پیش کیا ہے۔ جس کے باعث بقول ڈاکٹر جمیل جالبی قصیدہ نے شہر آشوب کا رنگ اختیار کر لیا ہے (۳۲) اس قصیدہ میں منیرؔ نے ایام اسیری میں قیدیوں کی حالت زار اور انگریزوں کے ظلم کو یوں بیان کیا ہے:

ہوا ہے مشتری محبوس گویا برجِ عقرب میں
نظر آتے ہیں اہلِ علم و فضل اس سال زندانی
نکل کر ہند سے آنا ہوا جب اس جزیرے میں
اسیروں کی سیہ بختی سے کالا ہو گیا پانی

پھنسے ہیں ایک جا ادنیٰ و اعلیٰ واہ ری قسمت

برابر خانۂ زنجیر میں ہے سب کی مہمانی

پڑے ہیں ٹھوکروں میں کاسۂ سر بادشاہوں کے

الٰہی روئے کس کا سر پکڑ کر تاجِ سلطانی

نکلوا کر وطن سے بھر دیا جنگل میں لاکھوں کو

جگہ رہنے کو اب پاتے نہیں غولِ بیابانی

اگر اشیا میسر ہیں تو خود محتاج ہیں قیدی

بڑی قسمت جو روٹی دال مل جائے باآسانی (۳۳)

منیرؔ نے اس قصیدہ میں کالا پانی کے ماحول، وہاں کے موسم اور وہاں ملنے والی خوراک کا جس انداز میں ذکر کیا ہے۔ اس سے اذیت پرستانہ زندگی کا رنگ واضح ہو جاتا ہے۔

ابالی دال کو کتے کی قے فاقہ سمجھتا ہے

نکمے چاولوں کو جانتا ہے بھینس کی سانی

وہ گرمی ہے یہاں جو ہند میں موسم ہے سردی کا

حرارت دھوپ کی ہے دورخ اجسام انسانی

یہاں بیماریاں دیکھیں زیادہ ساری دنیا سے

بنا ہے کیسۂ امراض گویا جسمِ انسانی

خبر بھی آ نہیں سکتی شفا کی اس جزیرہ میں

کیا ہے امت عیسیٰ نے کیا اس کو بھی زندانی (۳۴)

منیرؔ نے کالا پانی سے رہائی پا کر رخصت ہوتے ہوئے جو نظم کہی ہے اس میں بھی یہاں کی تکالیف کا ذکر کیا ہے۔ انگریزوں کے ظلم کی بابت بتاتے ہوئے بیان کیا ہے کہ کالا پانی میں دنیا کے مختلف ممالک کے قیدی موجود ہیں۔ انڈمان کا علاقہ انگریزی استعمار کے عالمگیر ظلم کی مثال فراہم کرتا ہے۔ کالا پانی کی سرزمین ان کی ہیبت برقرار رکھنے اور تیسری دنیا کے غلاموں کی محکومیت کو دوام دینے میں معاون ثابت ہو رہی ہے۔

رخصت اے دوستانِ زندانی

الوداع اے غمِ گرفتاری

دال چاول سے کہہ دو رخصت ہوں

پانی میں ڈوبے یہ نمک کھاری

مچھلیوں سے کہو کہ ہٹ کے سڑیں

گھاس کھودے یہاں کی ترکاری

چینی، برہما، ملائی، مدراسی

اہل آشام، جنگلی، تاتاری

اپنے دیدار سے معاف کریں

اپنی باتوں سے دیں سبکساری (۳۵)

منیرؔ نے کالا پانی سے رہائی کا ذکر کچھ قطعات میں بھی کیا ہے اور وہاں ہونے والے ظلم و ستم بیان کیے ہیں۔ ان قطعات میں قید فرنگ سے رہائی پر سکھ کا سانس لیا گیا ہے۔

تھے قید ہم جزیرۂ دریائے شور میں

نیرنگ گردشِ فلک نیلہ رنگ سے

منشی تھے محکمہ میں کمشنر کے ہم وہاں

محفوظ تھے مشقتِ بیل و کلنگ سے

انعام میں معاف ہوئے ہم کو دو برس

شکر خدا رہا ہوئے کام نہنگ سے

فضل خدا سے سالِ رہائی کہو منیرؔ

اب ہم گھر آئے چھوٹ کے قیدِ فرنگ سے (۳۶)

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے زیر اثر تخلیق ہونے والی نظم کا یہ ایک رویہ ہے جس میں جنگ آزادی کی تصویر کشی، مجاہدین کی جدوجہد کی حمایت اور ان کے حوصلوں کی سربلندی کے لیے شاعری کو وقف کیا گیا۔ دوسری طرف جنگ آزادی کے دوران اور اس کے بعد کیے جانے والے انگریزی جبر کی عکاسی کی گئی۔

اردو نظم کا یہ حصہ شاعری کی سیاسی و سماجی حیثیت کو واضح کرتا ہے اور شاعری کا تعلق سیاسیات و سماجیات سے جوڑتا ہے۔ اس طرح اس استعماری نظریے کی نفی ہو جاتی ہے جس کے تحت اردو شاعری کو محض گل و بلبل کی حکایت قرار دے کر اس کی سماجی حیثیت کو رد کیا گیا تھا اس نوعیت کی شاعری کا مطالعہ مخصوص سیاق و سباق میں کر کے شاعری کا سیاسی و سماجی مقام مرتب کیا جا سکتا ہے اور ادب اور استعمار کے تعلق کو سمجھا جا سکتا ہے۔

ڈاکٹر سہیل احمد۔ اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر ضیاء الحسن، مثنوی تائید الاسلام، مشمولہ: ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی اور زبان و ادب مرتبہ: ڈاکٹر ضیاء الحسن، ڈاکٹر ناصر عباس نیر، اورینٹل کالج لاہور۔ ۲۰۰۸ ص: ۴۸۔۲۴۷

۲۔ ایضاً ص: ۴۹۔۲۴۸ ۳۔ ایضاً ص: ۲۶۰

۴۔ ڈاکٹر ضیاء الحسن، مثنوی تائید الاسلام، ص: ۲۵۸

۵۔ ایضاً ص: ۲۵۷ ۶۔ ایضاً ص: ۲۶۲

۷۔ ڈاکٹر درخشاں تاجور، ہندوستان کی جدوجہد آزادی میں اردو شاعری کا حصہ، نصرت پبلشرز لاہور۔ ۱۹۹۱ ص: ۸۱۔۱۸۰

۸۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل، تحریک آزادی میں اردو کا حصہ، انجمن ترقی اردو، پاکستان ۱۹۷۶ ص: ۲۳۷

۹۔ علی جواد زیدی (مرتبہ) قومی شاعری کے سو سال، اتر پردیش، اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۲ ص: ۸۶

۱۰۔ محمد عتیق صدیقی، اٹھارہ سوستاون اخبار اور دستاویزیں، مجلس ترقی ادب لاہور ۲۰۰۹ ص ۸۷۔۱۸۶

۱۱۔ ڈاکٹر درخشاں تاجور، ہندوستان کی جدوجہد آزادی میں اردو شاعری کا حصہ :۸۱۔۱۸۰

۱۲۔ ڈاکٹر معین الدین عقیل، تحریک آزادی میں اردو کا حصہ :ص:۲۳۶

۱۳۔ ایضاً

۱۴۔ محمد عتیق صدیقی، اٹھارہ سوستاون اخبار اور دستاویزیں۔۱۸۶

۱۵۔ محمد حمزہ فاروقی، انقلاب۔۔۱۸۵۷ءاور شاعری، صحیفہ ۱۸۵۷ء، مجلس ترقی ادب لاہور۔ مئی جون ۱۹۷۶ص:۱۷۴

۱۶۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری، سنگ میل لاہور ۲۰۰۵ ص:۲۹۹

۱۷۔ محمد ارشد، ناکام بغاوت اور اردو شعراء، سہ ماہی ادب باز ۱۸۵۷ء۔ شمارہ ۵، ۴جولائی تا ستمبر ۲۰۰۷ ص:۹۷

۱۸۔ محمد عتیق صدیقی، اٹھارہ سوستاون اخبار اور دستاویزیں، ۴۷۔۴۳

۱۹۔ کلیات نظم آزاد، مرتبہ ڈاکٹر محمد ہارون قادر، الوقار پبلی کیشنز لاہور۔ ۲۰۱۰ص ۱۴۔۴۱۲

۲۰۔ ڈاکٹر درخشاں تاجور، ہندوستان کی جدوجہد آزادی میں اردو شاعری کا حصہ :۱۹۱

۲۱۔ سید محمد میاں، علماء ہند کا شاندار ماضی، ایم برادرز دہلی ۱۹۶۰ جلد ۴، ص:۱۷۔۴

۲۲۔ شان الحق حقی، نشید حریت، ادارہ مطبوعات پاکستان کراچی۔۱۹۵۷ص:۵۶

۲۳۔ خلیل الرحمن اعظمی، مرتب: نوائے ظفر، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ۔۱۹۵۸ص ۲۷۰

۲۴۔ ڈاکٹر درخشاں تاجور، ہندوستان کی جدوجہد آزادی میں اردو شاعری کا حصہ، س:۲۱۲

۲۵۔ شان الحق حقی، نشید حریت ص:۴۸

۲۶۔ ارون کمار تری پاٹھی، ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی اور لکھنو، (ترجمہ محمد عمر رضا)، مشمولہ تاریخ ۳۵، ۱۸۵۷ء، خاص نمبر، تاریخ پبلی کیشنز لاہور۔ اکتوبر ۲۰۰۷ء ص:۹۵۔۲۹۴

۲۷۔ علی جواد زیدی، قومی شاعری کے سو سال، ص:۱۰۸

۲۸۔ محمود الرحمن، جنگ آزادی کے اردو شعراء، ادارہ تحقیق تاریخ وثقافت، اسلام آباد ۱۹۸۶ص:۴۰۔۱۳۹

۲۹۔ علی جواد زیدی، قومی شاعری کے سو سال، ص:۱۰۵

۳۰۔ ایضاً ص:۰۶۔۱۰۵

۳۱۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو جلد چہارم، مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۲۰۱۲ ص:۱۱۹۶

۳۲۔ ایضاً ص:۱۲۱۰

۳۳۔ علی جواد زیدی، قومی شاعری کے سو سال، ۰۴۔۱۰۳

۳۴۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو جلد چہارم، ص:۹۷۔۱۱۹۶

۳۵۔ علی جواد زیدی، قومی شاعری کے سو سال، ص:۱۰۹

۳۶۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو جلد چہارم، ص:۱۱۹۸

منٹو اور بیدی کے نسائی کرداروں کا تحقیقی موازنہ

لیلیٰ نور محمد
ڈاکٹر سلمیٰ اسلم

ABSTRACT

The characters of a short story presents, the thoughts of the writer. Through the characters, a story writer indulges his concept about society, human life and human nature in his stories. Thus the comparative analysis of characters in the short stories of two great writers leads us to the two different approaches about human social life and human nature. Manto and Bedi are two great short story writers in Urdu literature. In .this research paper the researcher has comparatively analyzed the female characters of Manto and Bedi

منٹو جو اردو افسانے کا بڑا نام ہے اُس کی شخصیت اور حیثیت اردو ادب میں اختلافی رہی ہے۔ منٹو کی تحریروں میں لا ابالی پن اور عدم توازن پایا جاتا ہے۔ زمانے کی ناقدری اور یادوں کی بے مہری نے منٹو کی شخصیت میں دہشت پسندی اور وحشت ناکی کا اضافہ کیا ہے۔ اسی وحشت نے منٹو کو شرابی اور جنس پرست بنایا جس کی وجہ سے ان کی سماجی حیثیت کو ناپسندیدہ خیال کیا گیا۔ منٹو کے دور میں تخلیق کار کو لکھنے کی مکمل آزادی حاصل تھی وہ جو چاہے لکھ سکتا تھا۔ منٹو نے جو چاہا لکھا اور جیسا چاہا تحریر کیا۔ اس کے زمانے میں مرد سوسائٹی کا ایک برتر، اعلیٰ اور قوی گروپ سمجھا جاتا تھا۔ ماضی کی تہذیبی روایت نے مرد کو قوت بخشی تھی اور اس دور

میں عورت کی حیثیت مرد کے سامنے نحیف اور نزار کی سی تھی۔ عورت کو صیدِ زبوں کی صورت میں ڈھالا گیا تھا۔ منٹو نے عورت کا اصلی روپ بیان کیا وہ مرد اور عورت کو انسان کی حیثیت سے بیان کرتا ہے۔ لیکن سوسائٹی اسے پابہ ٔزنجیر کرتی ہے اس پر مقدمات چلتے ہیں۔ منٹو کا کہنا ہے کہ

''میں عورتوں کے بارے میں وثوق سے کچھ کہہ بھی تو نہیں سکتا۔ مجھے ان سے ملنے کا اتفاق ہی کہاں ہوا ہے۔ عورت کا وہ تصور جو ہم لوگ اپنے دماغ میں قائم کرتے ہیں ٹھیک نہیں ہو سکتا۔ کس قدر افسوسناک چیز ہے کہ عورتوں کے ہمسائے ہو کر بھی ان کے بارے میں کوئی رائے نہیں قائم کر سکتے۔ لعنت ہے ایسے ملک پر جو عورتوں کو ہم سے ملنے کے لئے روکے'')۱(

منٹو نے اردو افسانے کو کرداروں کے ذریعے حقیقت نگاری اور واقعیت پسندی سے روشناس کرایا لیکن ان کے نسائی کردار پیچیدگی کے حامل نظر آتے ہیں اگر منٹو اور بیدی کے نسوانی کرداروں کا تجزیہ کیا جائے تو بیدی کے ہاں زیادہ تر عورت وفا کی دیوی نظر آتی ہے۔ راجند سنگھ بیدی ایک ممتاز افسانہ نگار ہیں ان کا اصل موضوع گھریلو زندگی کی چھوٹی چھوٹی مسرتیں ہیں۔ بیدی کے کرداروں پر تبصرہ کرتے ہوئے آل احمد سرور لکھتے ہیں۔

''بیدی کہانی لکھتے ہیں۔ نہ سیاست بگھارتے ہیں نہ فلسفہ چھانٹتے ہیں، نہ شاعری کرتے ہیں، نہ موری کے کیڑے گنتے ہیں۔ عام زندگی عام لوگ، عام رشتے ان کے افسانوں کے موضوع ہیں مگر ان میں وہ ایسی طاقت اور توانائی، زندگی اور تابندگی معنویت اور انفرادیت بھر دیتے ہیں کہ ذہن میں روشنی ہو جاتی ہے ان کے یہاں اسطور سازی اور جنس کی واقعی اہمیت ہے مگر اس سے زیادہ اہمیت زندگی کے وژن کی ہے''۔)۲(

بیدی اپنے افسانوں میں نسائی کرداروں کا تذکرہ بخوبی کرتے ہیں لیکن ان کے نسوانی کردار بھرپور مشرقی خواتین کے روپ میں نظر آتے ہیں۔ بیدی واقعات سے زیادہ ان کیفیتوں سے سروکار رکھتے ہیں جو ہر لحظہ ان کے کرداروں کے ذہنوں میں بپا کئے رہتی ہیں۔ عورت کی نفسیات سے ان کی واقفیت گہری ہے لاجونتی، ایک عورت، اپنے دکھ مجھے دے دو، ایک چادر میلی سی اور گرہن ایسے افسانے ہیں جن میں عورت کا درد پوری طرح ابھر کر سامنے آتا ہے۔ لاجونتی سب کچھ پا کر بھی خوش نہیں اسے اپنا پرانا شوہر چاہئے بیدی کا یہ اندازِ بیان دراصل عورت کو مشرقی رتبہ عطا کرتا ہے بیدی نے عورت کے مشرقی تصورِ حیات کو اولیت دی ہے۔ بیدی کے افسانوں میں عورت کی شخصیت کا سب سے اہم پہلو جو بحیثیت شریک حیات تھا ہمارے سامنے آتا ہے ایک ایسی عورت کا ہے جو مرد کے ہر درد کا درماں بن جاتی ہے۔ ان کے افسانوں میں عورت مرد کی ایک ایسی ضرورت ہے جو ناگزیر ہے جس کے بغیر مرد کی زندگی کا خلا نہیں بھرتا۔ یہی وہ خواہش ہے جو بیدی ''منگل اشٹیکا'' کے بڑھے جیوارام کے دل میں پیدا ہوتی ہے۔ پہلے وہ عورت سے خائف رہتا ہے لیکن نندا اور وجئے کی خوشگوار ازدواجی زندگی دیکھ کر اس کے دل میں بھی اپنی تنہائی اور اکیلے پن کا احساس جاگ اٹھتا ہے اور وہ شادی کرنے کیلئے تیار ہو جاتا ہے۔ اس طرح بیدی رشتہ ٔازدواج کو ایک اہم سماجی ضرورت قرار دیتے ہیں جو کسی بھی مذہب اور معاشرے میں ممنوع نہیں ہے لیکن منٹو کا قلم بغاوت کرتا ہے اور اس کے کردار مذہب اور سوسائٹی کی سرحدوں کو پار کرتے ہیں۔ وہ ہر شخص کی خوبیاں اور خامیاں اپنے مخصوص انداز میں بیان کرتے ہیں، لیکن ان کا مخصوص انداز ہی بےباکانہ ہے۔ وہ لہجے کی لذت کے ساتھ کرداروں کو بیان کرتے ہیں لیکن کسی کردار کا مذاق نہیں اڑاتے بلکہ میک اپ زدہ کرداروں کو اصلی حالت میں پیش کرتے ہیں۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں شیام، اشوک، نرگس اور پری چہرہ نسیم کے بارے میں لکھتے ہوئے مصلحتوں کو بالائے طاق رکھا ہے۔ وہ نسیم کے کردار سے متاثر ہیں اور شیام کی بےباکی اور خلوص انہیں پسند ہے وہ اشوک کی صلاحیتوں اور نرگس کی فنی خوبیوں کے معترف ہیں وہ بےرحم سچائی سے کام لیتے ہیں وہ شیام کی قوت کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''مجھے یقین ہے کہ موت کے ہونٹوں کو بڑے خلوص سے چومتے ہوئے اس نے اپنے مخصوص انداز میں کہا ہوگا۔ ''منٹو خدا کی قسم ان ہونٹوں کا مزا ہی کچھ اور ہے... اس کو تپش اور حدت سے پیار تھا۔ لوگ کہتے ہیں کہ موت کے ہاتھ ٹھنڈے ہوتے ہیں۔ میں نہیں مانتا۔ شیام ٹھنڈے ہاتھوں کا بالکل قائل نہیں تھا۔ اگر واقعی موت کے ہاتھ ٹھنڈے ہوئے تو اس نے یہ کہہ کر ایک طرف جھٹک دیئے ہوتے۔ ہو بڑی بی تم میں خلوص نہیں''۔)۳(

اس میں منٹو شیام کی کمزوری کو بیان کرتے ہیں کہ عورت کا پیار اور جسم شیام کی کمزوری ہے اسے عورت کے جسم اور روح کی حدت سے پیار ہے اسی طرح کے کرداروں اور افسانوں کا انبوہِ کثیر منٹو کے ہاں ملتا ہے۔ وہ عورت اور مرد کے باہمی ربط کو ببانگِ دہل بیان کرتے ہیں۔ انداز ملاحظہ ہو:

"رندھیر اس کے پاس بیٹھ گیا اور گرہ کھولنے لگا تھک ہار کر اس نے ایک ہاتھ میں چولی کا ایک سرا پکڑا دوسرے ہاتھ میں دوسرا اور زور سے کھینچا۔ گرہ ایک دم پھسلی، رندھیر کے ہاتھ زور میں اِدھر اُدھر ہٹے اور دھڑکتی ہوئی چھاتیاں نمودار ہوئیں۔ رندھیر نے ایک لحظے کے لئے خیال کیا کہ اس کے اپنے ہاتھوں نے اس گھاٹن لڑکی کے سینے پر نرم نرم گندھی ہوئی مٹی کو چابکدست کمہار کی طرح دو پیالوں کی شکل دے دی ہے۔ اس کی صحت مند چھاتیوں میں وہی گدراہٹ، وہی جاذبیت، وہی طراوت، وہی گرم گرم ٹھنڈک تھی جو کمہار کے ہاتھوں نکلے ہوئے تازہ کچے برتنوں میں ہوتی ہے"۔ (۴)

منٹو کے برعکس بیدی کا تصور عورت کچھ یوں ہے وہ رقمطراز ہیں۔

"زندگی خود ایک الزام ہے بھائی، ایک بہت بڑی تہمت جو مرد پہ کم اور عورت پر کچھ زیادہ ہی لگائی گئی ہے پھر اتنے بڑے ملک، اس کے اتنے بڑے کلچر، فلسفے، پرانی تاریخ کے وارث ہوتا ہے تو یہ قیمت تو دینا پڑے گی"۔ (۵)

بیدی منٹو کی طرح سرعام عورت کے جذبات بیان نہیں کرتے اور نہ ہی انسان کی توہین کرتے ہیں بلکہ وہ اپنے افسانوں میں علامتوں کے ذریعے مرد اور عورت کی نفسیات بیان کرتے ہیں۔ ڈاکٹر ظہیر علی صدیقی تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"بیدی نے اپنے افسانوں میں علامات سے کام لیا ہے چونکہ لذت احساس حقیت سے زیادہ تخیل میں ہے اس لئے قاری علامات کے سہارے جب اپنے تخیل کو بروئے کار لاتا ہے تو وہ افسانے کے کچھ گوشے تخیل کے سہارے خود مکمل کر لیتا ہے اور یہ تکمیل قاری کے ذہن پر زیادہ دیر اثر پذیر ہوتی ہے۔ اس طرح علامات کے برتنے کا یہ طریقہ یہ سلیقہ بیدی کو اپنے دوسرے معاصرین سے ممتاز کرتا ہے۔ بیدی کے آئینہ خانے میں فرد اپنے صحیح روپ میں نظر آتا ہے۔ اس کا باطن لفظوں اور جملوں کے سہارے بیدی کے افسانوں میں اپنی نفسیات، اپنی ذہنی کرب، اپنی اچھائی اور اپنی برائی لئے ہوئے ابھرتا ہے"۔ (۶)

ڈاکٹر ظہیر علی صدیقی کے تبصرے کو اگر مدنظر رکھا جائے اور بیدی کے طرز تحریر پر بات کی جائے تو ڈاکٹر ظہیر کا خیال ممکنہ حد تک صحیح ثابت ہوتا ہے کیونکہ بیدی اپنے معتدل انداز میں یوں تحریر کرتے ہیں کہ انسان اشرف المخلوقات ہی رہتا ہے جبکہ یہ انداز منٹو کے افسانوں میں عنقا ہے۔ بیدی کا انداز ملاحظہ ہو۔ تحریر کرتے ہیں:

"اور وہ یہی سوچتا... ایک بار صرف ایک بار لاجو مل جائے تو میں اسے سچ مچ دل میں بسالوں اور لوگوں کو بتاؤں ان بے چاری عورتوں کے اغوا ہو جانے میں ان کا کوئی قصور نہیں۔ فسادیوں کی ہولناکیوں کے شکار ہو جانے میں ان کی کوئی غلطی نہیں اور وہ سماج جو ان معصوم اور بے قصور عورتوں کو قبول نہیں کرتا انہیں اپنا نہیں لیتا... ایک گلا سڑا سماج ہے اسے ختم کر دینا چاہئے"۔ (۷)

اسی طرح منٹو کے نسائی کرداروں پر تبصرہ کرتے ہوئے ممتاز شیریں لکھتی ہیں کہ:

"منٹو کے دوسرے دور کے افسانوں میں عورت اس نوع سے تعلق رکھتی ہے جو جسمانی اعتبار سے ہرجائی بلکہ پیشہ ور طوائف ہونے کے باوجود ایک مکمل بیوی اور ماں ہے چنانچہ منٹو کے بیشتر نسوانی کرداروں مثلاً جانکی، زینت، شاردا، برمی لڑکی، شوبھا اور ممی میں نرمی، خلوص، محبت، خدمت گزاری، گھریلو پن اور ممتا کی فراوانی ہے اور یہ سب کی سب ماں کی فطرت رکھنے والی نسائی عورتیں ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ حالات نے زمانے نے اور سماج نے انہیں ماں اور بیوی بننے نہ دیا یا ماں بننے پر بھی طوائف کی زندگی بسر کرنے پر مجبور کر رکھا ہو"۔ (۸)

منٹو اور بیدی کے نسائی کرداروں کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے کہ بیدی کی نسبت منٹو کے ہاں داخلی تجزیئے کا رجحان غالب نظر آتا ہے۔ منٹو معاشرے کے دبائو اور پسے ہوئے انسان کو تلاش کر کے بیان کرتے ہیں اس لئے ان کے افسانوں میں مرد اور عورت جنسی ہیجان خیزی کا شکار نظر آتے ہیں۔ لیکن ان کی ایک مثبت بات یہ ہے کہ وہ اپنے منطقی انجام تک پہنچتے ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ سعادت حسن منٹو اور راجند سنگھ بیدی اگرچہ دونوں اردو افسانے کا روشن نام ہیں لیکن سعادت حسن منٹو ایک تہلکہ مچا دینے والی تحریروں کے امام ہیں جس کی وجہ سے ان کی حیثیت منفرد ہے۔ وہ صرف افسانہ نگار ہی

نہیں ہیں بلکہ انسانی نفسیات کے گہرے نباض بھی ہیں ان کا نفسیاتی شعور ان کی ہر کہانی کو حقیقت سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ اسی نفسیاتی شعور کی بناء پر رومانی موضوعات ان کے یہاں حقیقت کا روپ دھار لیتے ہیں۔ زندگی کے ہر پہلو کی ترجمانی انہوں نے کسی نہ کسی حقیقت کو بے نقاب کر کے بیان کی ہے جیسا کہ لکھتے ہیں:

''دروازہ کھلا اور ایک چھریرے بدن کا آدمی جس کی مونچھیں مجھے سب سے پہلے دکھائی دیں، اندر داخل ہوا۔ اس کی مونچھیں ہی سب کچھ تھیں۔ میرا مطلب یہ ہے کہ اگر اس کی مونچھیں نہ ہوتیں تو بہت ممکن ہے کہ وہ کچھ بھی نہ ہوتا اس کی مونچھوں ہی سے ایسے معلوم ہوتا تھا کہ اس کے سارے وجود کو زندگی بخش رکھی ہے''۔(۹)

بیدی کے افسانوں پر غور کیا جائے تو ان کی تحریروں میں عورت کی شخصیت کا سب سے اہم پہلو ''ماں'' غالب نظر آتا ہے۔ عورت بیوی، بیٹی اور بہن کی حیثیت سے بھی اپنے اندر ماں کا روپ پوشیدہ رکھتی ہے۔ بیدی نے عورت کے اس روپ کو اپنے افسانوں میں بھرپور پیش کیا ہے اس لئے ان کے نسائی کرداروں کا رتبہ منٹو کے کرداروں سے مختلف ہے ان کے افسانوں میں عورت بحیثیت ماں مختلف تکالیف سہتی ہے۔ کئی طوفانوں کا سامنا کرتی ہے۔ نہ جانے کتنی دشوار راہوں سے گزرتی ہے۔ بیدی کے افسانوں میں عورت کے اس پہلو کو باقر مہدی نے ان الفاظ میں واضح کیا ہے۔

''بیدی کے افسانوں میں عورت کا کردار ایک مرکزیت کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ خوابوں کا سرچشمہ اور تعبیر نہیں جیسا کہ رومانی افسانہ نگاروں کا خیال ہے بلکہ ایک ''نامیاتی حقیقت'' ہے۔ اس کے روپ بے شمار سہی مگر گھوم پھر کر وہ ''ماں'' ہی رہتی ہے اور اس کی نگاہوں کے افسوں، تبسم کے پھولوں اور خطوط میں جو دلکشی عیاں اور پنہاں ہے اس میں ایک طرح کا کرب مضمر ہے''(۱۰)

بیدی کی نسبت منٹو کی عورت بالکل مختلف ہے۔ منٹو خود اپنے افسانے کے مجموعے کے پیش لفظ میں عورت کے متعلق یوں رقمطراز ہیں:

''چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے۔ میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکیائی رنڈی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے... اس کے بھاری بھاری پپوٹے جن پر برسوں کی نیندیں منجمند ہو گئیں میرے افسانوں کا موضوع بن سکتے ہیں اس کی غلاظت، اس کی بیماریاں، اس کا چڑچڑاپن، اس کی گالیاں یہ سب مجھے بھاتی ہیں۔ میں ان کے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ کاروں ان کی صحت اور نفاست کو یکسر نظر انداز کر جاتا ہوں''۔(۱۱)

لیلیٰ نور محمد۔ پی ایچ ڈی، اسکالر، شعبہ اردو، جامعہ پشاور۔
ڈاکٹر سلمیٰ اسلم۔ کالج آف ہوم اکنامکس، یونیورسٹی آف پشاور

حواشی

۱۔ منٹو کے خطوط مرتبہ: احمد ندیم قاسمی۔ ص، ۶۲
۲۔ احمد سرور، ال، تنقیدی اشارے۔ ص، ۹۳
۳۔ سعادت حسن منٹو، مرلی کی دھن، گنجے فرشتے ص۔ ۱۵۶
۴۔ سعادت حسن منٹو۔ منٹو کے متنازعہ افسانے۔ مرتب محمد احسن بٹ مشمولہ ''بھ'' ص۵۷
۵۔ راجندر سنگھ بیدی، مجموعہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے ص۔ ۱۹۳
۶۔ ظہیر علی صدیقی، ڈاکٹر، افسانے کے معمار۔ ص۹۶۔ ۹۵
۷۔ راجندر سنگھ بیدی۔ گرہن۔ اردو کے شاہکار افسانے۔ ص۲۹
۸۔ ممتاز شیریں۔ حریدہ۔ مشمولہ منٹو کے چند نسائی کردار۔ ص۱۵۸
۹۔ سعادت حسن منٹو۔ محمد بھائی۔ (منٹو نامہ) ص ۵۹۲

۱۰۔ باقر مہدی۔ راجندر سنگھ بیدی۔ بھولا سے ببل تک۔ مشمولہ راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے۔ ص ۵۱

۱۱۔ سعادت حسن منٹو۔ پیش لفظ: منٹو کے افسانے

کتابیات

امجد اسلام امجد، یہ افسانے۔ سنگ میل پبلی کیشنز لاہور ۱۹۹۶ء

امجد علی شاکر، اردو ادب تاریخ اور تنقید۔ عزیز بک ڈپو لاہور۔ ۱۹۹۷ء

انوار احمد، ڈاکٹر۔ اردو افسانہ تحقیق و تنقید۔ بیکن بکس ملتان۔ ۱۹۸۸ء

ایم اے ملک۔ عورت کی نفسیات۔ مسلم ٹاؤن لاہور۔ ۱۹۹۰ء

اطہر پرویز، ڈاکٹر۔ (مرتبہ) منٹو کے نمائندہ افسانے۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ۔ ۱۹۸۹ء

راجندر سنگھ بیدی۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' مکتبہ جامعہ لمیٹڈ جامعہ نگر نئی دہلی ۱۹۸۸ء

راجندر سنگھ بیدی۔ ''ایک چادر میلی سی'' مکتبہ جامعہ لمیٹڈ جامعہ نگر نئی دہلی ۱۹۸۹ء

راجندر سنگھ بیدی۔ ''گرہن'' مکتبہ جامعہ لمیٹڈ جامعہ نگر نئی دہلی ۱۹۹۲ء

راجندر سنگھ بیدی۔ ''ہاتھ ہمارے قلم ہوئے'' مکتبہ جامعہ لمیٹڈ جامعہ نگر نئی دہلی ۱۹۸۸ء

سعادت حسن منٹو، مرتب۔ محمد احسن بٹ۔ منٹو کے متنازعہ افسانے۔ بک زون لاہور۔ س۔ن

محمد سہیل بھٹی۔ تاریخ ادب اردو۔ طبع چہارم۔ بھٹی سنز پبلشرز۔ لاہور۔ س۔ن

محمد عالم خان، ڈاکٹر اردو افسانے میں رومانی رجحانات، علم و عرفان پبلشرز لاہور۔ س۔ن

اُردو میں "سین ریو" کی روایت

شہلا گُل

ABSTRACT

San Rio is very resimble to Hyco ,both are japanees Jenre of poetry.Hyco is used by japanees serious poet for serious topics of poetry while San Rio is a medium for humor and light mood poetry. In Urdu Classical Poetry we have a Jenre called Hazal,usully used for humor and even mockery. In Urdu poetry we have adopted maney Ideas and techneques .In this context some poets in Urdu adopted San Rio and expressed thier views freely in the said Jenre.Sayad Miraj Jami and Sahir Shiwi are two prominant San Rio poet in Modern Urdu Poetry.Other Poets who used San Rio along with Hyco in their Poetry Collections are Muhsin Bhopali,Dilnwaz Dil,Wilayat Naseem,Dr Aslam Hanif,Dr FrazHamidi,Tahir Razzaqi,shariq Adeel,Sayad Mukhtar Tonki,Dr Adeel Hasil,DrTalib Dholpuri,Dr Shaheen Ajmiri,Waseem Akhtar,Rafiq Shaheen,and Khawar chaudri.This Article describes the the techneque and journey of San Rio in Japaness as well as in .Urdu poetry

سین ریو اور ہائیکو اپنے عروضی مخرج کے اعتبار سے ایک جیسی اصناف ہیں، لیکن مضامین کے اعتبار سے ان میں ایک خاص امتیاز ہے۔ ہائیکو فطرت کی ہمہ رنگیوں اور بوقلمونیوں کو محیط ہے، اس کے دائرۂ وسعت میں لطافتیں اور نزاکتیں شامل ہیں۔ اس کے برعکس سین ریو طنز و مزاح کا احاطہ کرتی ہے۔ یہ جاپانیوں کی فطرتوں کا اعجاز ہے، کہ اُنھوں نے ایک جیسی ہیئت اور ایک جیسے وزن میں دو راستے نکال لیے۔ ان دونوں اصناف کا سلسلہ صدیوں پیچھے کی طرف لے جاتا ہے۔ اگرچہ ہائیکو کی ابتدا گیارہویں صدی میں ہو چکی تھی لیکن یہ باقاعدہ مروج سترہویں صدی ہوئی۔ اسی زمانے میں سین ریو نے بھی مقام پایا۔

ہائیکو کو فروغ دینے والوں میں باشو کا نام سرفہرست ہے۔ اس عہد کی جاپانی تاریخ و تہذیب کو "ایدو عہد" کہا جاتا ہے۔ یہ عہد ۱۶۰۰ء تا ۱۹۶۸ء کی ایک طویل مدت کو اپنے آپ میں سمیٹے ہوئے ہے۔ اس عہد میں " میکو" (Maeku) نامی صنف شاعری کا چلن عام تھا۔ جس میں سات + سات صوتی ارکان کی ابتدا میں پانچ + سات + پانچ صوتی ارکان کے ریشو سے نظم کیے گئے تین مصرعوں کا مزاحیہ بند لگا دیا تھا۔ یہی مزاحیہ تین مصرعے آگے چل کر سین ریو کے نام سے مشہور ہوئے۔ یہ صنف جسٹس کارائی سین ریو (Justice Karai Senryu) کے نام سے معنون ہے اور انھی کے نام سے جانی پہچانی بھی جاتی ہے۔ جنھوں نے اس صنف کے فروغ میں نمایاں خدمات انجام دیں۔ ۱۷۵۰ء کے آس پاس یہ صنف اس قدر مقبول ہو گئی کہ جاپانی شعراء نے صنف "میکو" کے صوتی ارکان کے ساتھ اسے جوڑنا غیر ضروری سمجھا اور یہ سین ریو "میکو" کے بغیر ہی لکھی اور پڑھی جانے لگی۔

کہنے کو سین ریو ایک طنزیہ و مزاحیہ موضوعات پر مبنی ایک مختصر نظم ہوتی ہے، اسے نظر انداز بھی کیا جا سکتا تھا لیکن جسٹس کارائی سین ریو نے اس صنف پر بہت سنجیدگی سے سوچا اور اس پر کام کیا۔ انھوں نے بہت تیزی سے

سین ریو کو یکجا کیا، مرتب کیا اور یکے بعد دیگرے بائیس مجموعے شائع کیے۔ جسٹس کارائی سین ریو نے جس لگن اور خلوص سے اس صنف کے فروغ میں نمایاں کارنامے انجام دیے ان سے جاپان کے دیگر شعرا کرام اور دانشورانِ ادب بخوبی واقف تھے۔ لہٰذا جسٹس کارائی سین ریو کے انتقال کے بعد ان کے ہم خیال ادیبوں نے سین ریو کے ایک سو چوالیس مجموعے مرتب کیے اور انھیں شائع کیا۔(۱)

سین ریو کے حوالے سے کچھ آرا اس کے مزاج اور موضوع کے حوالے سے سمت نمائی کرتی ہیں، ملاحظہ ہو:

ڈاکٹر ایم نسیم اعظمی کے بقول:

''سین ریو ایک مختصر جاپانی نظم ہے جو ہیئت اور فارم کے لحاظ سے تو بالکل ہائیکو جیسی ہے مگر معنوی اعتبار سے مختلف صنف شاعری ہے۔ یہ مختصر ترین نظم ہائیکو کی طرح ہی تین مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ شاعر انھی تین مصرعوں کے مختصر ترین پیرائے میں کوئی جذبہ، احساس، خیال، تجربہ، افسانہ یا افسوں بیان کرتا ہے۔ اس کی شناخت ظاہری ڈھانچے، عروضی آہنگ اور موضوع کی انفرادیت کے ملے جلے تاثرات سے ہوتی ہے۔ عموماً اس نظم کا پہلا مصرع پانچ صوتی اوقاف، دوسرا مصرع سات صوتی اوقاف اور تیسرا مصرع پانچ صوتی اوقاف رکھتے ہیں۔ اس طرح تین مصرعوں کے صوتی اوقاف Syllables کا مجموعہ (۵+۷+۵=۱۷) سترہ ہوتا ہے۔ یہی پیمانہ ہائیکو کا بھی ہوتا ہے۔

''ہائیکو جاپانی شاعری کی ایک اہم اور سنجیدہ صنف شاعری ہے اور جسے جاپانی شاعری کے زعمائے فن اور دانشورانِ ادب وشاعری نے فطرت نگاری کی نمائندہ صنف قرار دیا ہے اور اُردو میں جو حیثیت غزل کو حاصل ہے، جاپانی شاعری میں وہی حیثیت ہائیکو کو حاصل ہے لہٰذا جاپانی شاعری کی ہائیکو مشہور و مقبول صنفِ شاعری ہے لیکن سین ریو ہیئتی اور عروضی اعتبار سے ہائیکو کے مماثلت اور مشابہت کے باوجود فکری اور مولودی اعتبار سے ایک علاحدہ شناخت کی حامل صنف شاعری ہے کیوں کہ اس میں طنز و مزاح اور ہنسی مذاق کے مضامین بیان کیے جاتے ہیں اور یہ صنف اسی کے لیے مخصوص ہے۔ اس لیے اسے اُردو شاعری کی ''ہزل'' کا بدل کہا جاسکتا ہے۔(۲)

ڈاکٹر ظفر عمر قدوائی:

''ہائیکو اور سین ریو ایک ہو کر مزاج کے اعتبار سے ایک دوسرے کے برعکس ہیں۔ ہائیکو ایک سنجیدہ صنف ہے، جبکہ سین ریو طنز و مزاح کے موضوعات سے مملو۔ ہائیکو اور سین ریو میں وہی فرق ہے جو غزل اور ہزل میں ہوتا ہے۔''(۳)

ڈاکٹر فراز حامدی:

''سین ریو ہائیکو سے مشابہ ہونے کے باوجود آزاد ہے اور خود مختاری کا درجہ رکھتی ہے۔ ویسے بھی ہائیکو جاپانی شاعری کی نہایت سنجیدہ اور بردبار صنف ہے، جسے جاپانی دانشورانِ ادب فطرت نگاری کا خصوصی ترجمان سمجھتے ہیں، جبکہ سین ریو طنز و مزاح اور ہنسی مذاق کے موضوعات کے لیے جاپانی شاعری میں مستعمل ہے یعنی جو مرتبہ اردو شاعری میں ہزل کو حاصل ہے، وہی مرتبہ جاپانی شاعری میں سین ریو کو حاصل ہے۔''(۴)

شارق عدیل:

''سین ریو ایک جاپانی صنفِ شاعری ہے جو مزاج و معیار کے اعتبار سے ہزل کی سہیلی معلوم ہوتی ہے۔''(۵)

ڈاکٹر گوہر مسعود:

ہائیکو کی طرح سین ریو بھی جاپانی صنف ہے، ان دونوں اصناف کے اوزان میں کوئی اختلاف نہیں ہے:

''فعلن فعلن فع / فعلن فعلن فعلن فع / فعلن فعلن فع''

"درج بالا ارکان دونوں ہی اصناف ہائیکو اور سین ریو کے ہیں۔ یہاں پر ایک سوال اٹھتا ہے کہ جب دونوں کے ارکان ایک ہی ہیں تو پھر یہ اصناف مختلف کیوں ہیں؟ دراصل ہائیکو ایک سنجیدہ صنفِ سخن ہے لیکن اس کے برعکس سین ریو مزاحیہ صنف ہے اور اس میں ہزل کی طرح ہنسی مذاق مسخرے پن کے مضامین کو خصوصیت کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے، یہی وجہ ہے کہ سین ریو ایک الگ صنف سخن ہے۔" (۶)

لبنیٰ انصاری:

"ہائیکو اور سین ریو کا منبع و مرکز ایک ہی ہے لیکن سین ریو ہائیکو سے مختلف ہے۔ معنوی اعتبار سے اسے ہزلیہ شاعری کہا جاسکتا ہے۔(۷)

ان آرا سے واضح ہوتا ہے، کہ سین ریو خالصتاً طنز و مزاح کے مضامین پر محیط صنفِ شاعری ہے۔ جاپانی اَدب میں اس کا متعینہ مقام ہے، البتہ اُردو میں اسے جن شاعروں نے برتا ہے، اس کے خاص مزاج کو اُس طرح نہیں اپنایا جس کے باعث اسے جاپانی سین ریو کا جائز وارث قرار دیتے ہوئے ذرا مشکل پیش آتی ہے۔ ویسے بھی اس صنف کی جانب اتنی توجہ نہیں دی گئی، جس قدر ہائیکو کے حصے میں آئی۔ اور پھر ہائیکو کی ترویج میں جہاں کراچی کے شاعروں کا خاص رجحان سامنے آتا ہے، وہاں جاپان قونصلیٹ کے مشاعروں کا بھی نمایاں حصہ ہے۔ یہ مشاعرے جس اہتمام سے ہوتے تھے، انھوں نے ہائیکو کی ترویج میں زبردست کردار ادا کیا۔ یہاں ایک سوال موجود ہے، کہ آخر جاپانی سفارت خانے سے سین ریو کی اشاعت کی کوشش کیوں نہیں کی؟ اس کا جواب یہ ہے، کہ سفارت خانے کی جانب سے ایسی کوشش ہوئی تھی، لیکن اُردو شاعروں کی تن آسانی کے باعث بہت جلد ہی سفارت خانے کو پیچھے ہٹنے پڑا۔ اُردو ہائیکو نگاروں نے وزن کی ہم آہنگی کے باعث سین ریو بھی انھی مضامین کے لیے اختیار کرلی جو ہائیکو میں مروج تھے۔ ویسے ہمارے ہائیکو نگاروں نے ہائیکو کے مضامین کو جو وسعت دی ہے، اُس پر بھی اہل جاپان یقیناً معترض ہوں گے۔

سین ریو کو اختیار کرنے والے چند ایک ہی لوگ ہیں اور ان میں سے بھی دو ایک شاعر ہی ایسے ہیں جنھوں نے اس صنفِ شاعری کو باقاعدہ اپنایا۔ اس سلسلے میں سید معراج جامی اور ساحر شیوی کا نام لیا جاسکتا ہے۔ جن دوسرے شاعروں کا نام لیا جاسکتا ہے، اُن میں محسن بھوپالی، دل نواز دل، وضاحت نسیم، ڈاکٹر اسلم حنیف، ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی، ڈاکٹر فراز حامدی، طاہر رزاقی، شارق عدیل، سید مختار ٹونکی، ڈاکٹر عبید حاصل، ڈاکٹر طالب دھولپوری، ڈاکٹر شاہین اجمیری، وسیم اختر، رفیق شاہین اور خاور چودھری شامل ہیں۔ ان میں سے اکثر نے ہائیکو کے مجموعوں میں ہی عموماً سین ریو کو بھی شامل کیا ہے، جس سے اس کا امتیاز ختم ہوگیا ہے۔ البتہ بعضوں نے اس کی الگ شناخت کو قائم بھی رکھا ہے۔ یہاں بعض شاعروں کے ہائیکو میں شامل سین ریو کی کچھ مثالیں پیش کی جارہی ہیں:

خوب ہنسو لیکن\
پہلے اپنے دانتوں پر\
دانتن کرلو تُم

گنجے دولت مند\
بالوں والے فرد فقیر\
گنجی نوچے بال(۸)

لمبا چوڑا لان\
نو دولتیے کے گھر میں\
چھوٹا دستر خوان

برگد کے نیچے
بچوں کا بے ہنگم شور
ملّا محو خواب(۹)

پائے گا مریخ
محو سفر ہے بھولا کتا
انسان کی تاریخ

قدم قدم پہ سوچ
زر کی گیلی پھسلن سے
آجائے گی موچ(۱۰)

دن ہو جاتا ہے
میرا پڑوسی رات گئے
جب گھر آتا ہے

کتنی پیتے ہو
موت سے بدتر اک اک پل
پھر بھی جیتے ہو(۱۱)

مرے بازو مجھے ہی کاٹتے ہیں
خوشی کا کون سا منظر دیکھوں
میں اپنی ذات پر نوحہ کناں ہوں

جب کوئی پاس سے گزرتا ہے
کتنی بے چارگی سے میں دیکھوں
اپنے میلے لباس کی جانب(۱۲)

[یہاں ہائیکو کا بنیادی وزن بھی مفقود ہے، چوں کہ شاعر نے ان نظموں کو ہائیکو ہی کہا ہے، اس لیے ان نظموں میں سین ریو کا موجود عکس نمایاں کر دیا گیا ہے۔]

مکر کا جادہ ہے
طرزِ محبت یاروں کا
ایک لبادہ ہے

پاس نہ تھا مفلر
سرد ہوا میں کھینچ لیے
کانوں تک کالر (۱۳)

بارش ہوتی ہے
دیکھو، ماسی پنگھٹ پر
کپڑے دھوتی ہے

کیسی بلی ہے
سوسو چوہے کھانے کو
گھر گھر پھرتی ہے (۱۴)

آؤ چلتے ہیں
آج تو اس نے بور کیا
کافی سنکی ہے

بھوکے بچوں کو
لوری سے بہلاتے ہو
کتنے ظالم ہو (۱۵)

ناچے ہے بندر
لوگ تماشہ دیکھ رہے ہیں
کیسے سڑکوں پر

بارش کی گڑبڑ

تنہائی میں ڈستی ہے
مینڈک کی ٹرٹر (۱٦)

آدمی جب چیخا
اپنا بھونکنا بھول گیا
حیرت سے کتا

زیست وہاں سستی ہے
ایوانوں سے ملحق ہے
جو کچی بستی ہے (۱۷)

سگرٹ، بیڑی، پان
اب تو ایسا کچھ بھی نہیں
شاعر کی پہچان

راز چھپائے کون
دوست سپولے بن بیٹھے
ہاتھ ملائے کون (۱۸)

بادل کی سازش
صحرا سوکھا ہے لیکن
کھیتوں میں بارش

اک دوجے کے سنگ
کب سے چہلیں کرتے ہیں
بطخیں اور کلنگ (۱۹)

بادل گہرا ہے
اس میں ایک سمندر ہے

جس پر پہرا ہے

سورج ہو یا چاند
اپنے اپنے گھر میں ہیں
روشن ہوں یا ماند (۲۰)

چپ رہ، کچھ مت بول
تو کیا جانے شعر و ادب
اے احمق، بغلول

لگتا ہے اچھا
جانے کیوں اس ناری کو
ساجن سے لڑنا (۲۱)

کلیاں مسلو گے
تم تو شہری بابو ہو
تتلی پکڑو گے

آہ کمرشل ہے
ہر شے کاروباری ہے
واہ کمرشل ہے (۲۲)

کاٹا جب امرود
مجھ سے پہلے کھانے کو
کیڑا تھا موجود
وہاٹ از "ہو اِز ہو"
جھوٹی شہرت کا پھندا
کیوں پھنستا ہے تُو (۲۳)

یہ مثالیں ثابت کرتی ہیں یا تو اہلِ اُردو نے ہائیکو اور سین ریو کے مزاج اور ماحول کو ایک ہی سمجھا یا پھر اُردو کا عمومی مزاج از خود انھیں اس سفر پر آمادہ کر گیا۔ طوالت کے پیشِ نظر یہاں کم مثالیں دی گئی ہیں، ورنہ سیکڑوں مثالیں اور بھی پیش کی جاسکتی ہیں۔ البتہ دل نواز دل اور مقبول نقش سمیت بعض دوسرے ہائیکو نگاروں نے اپنے ہائیکو مجموعوں کے کچھ صفحات سین ریو کے لیے مختص کر کے اس کی الگ شناخت قائم کی اور یہ ثابت کیا ہے، کہ جنھیں ان اصناف کے باہمی امتیاز کا احساس ہے، انھوں نے دونوں کو الگ الگ رکھا ہے۔ آنے والے صفحات میں سین ریو کے اُن شاعروں کا انتخاب پیش کیا جائے گا، جنھوں نے اس صنف کو اختصاص کے ساتھ اپنایا۔

دل نواز دل کی سین ریو نظمیں

دل نواز دل ہائیکو کا معتبر نام ہے۔ انھوں نے ہائیکو کے مزاج کو کاملاً سمجھا اور پوری دستگاہ حاصل کرنے کے بعد اسے ذریعۂ اظہار بنایا۔ ہائیکو اور ماہیے کے امتیازات اور خصوصیات پر ایک جامع مقالہ لکھ کر بھی انھوں نے ثابت کیا کہ وہ اس فن کو محض منھ کا ذائقہ بدلنے کے لیے نہیں اختیار کرتے، بلکہ اس کی تہوں میں اُتر کر رَس کشید کرتے ہیں اور پھر پوری دیانت داری اور لگن کے ساتھ سب کے سامنے رکھ دیتے ہیں۔ اُن کے ہائیکو مجموعے اس بات کی کھلی شہادت کے طور پر موجود ہیں۔ انھوں نے اپنی کتاب ''تکونے تارے'' میں ہائیکو کے بارے میں اپنے نظریات کا کھل کر اظہار کیا ہے اور اسی کتاب کے آخر میں اُنھوں نے سین ریو بھی شامل کیے جو تعداد کے اعتبار سے اگرچہ زیادہ نہیں ہیں، لیکن فنی مہارتوں اور بصارتوں کی نشان دہی کے لیے کافی ہیں۔ یہاں ان میں سے انتخاب دیا جارہا ہے:

سر چٹیل میدان
اُس پر بیٹھا اک کوا
جب ٹھونگا مارے

گنجے دولت مند
بالوں والے فرد فقیر
گنجی نوچے بال

ڈفلی بجنے پر
اک بندر ناچے تو
کتنے ہنستے ہیں

ہر چڑیا گھر میں
پنجروں میں حیوانوں پر
جنگل روتے ہیں

دیکھی بندر بانٹ
اندر باہر بندر تھے

سب کچھ اپنے ہاتھ

اپنے بیگانے
ہو جاتے ہیں نچ نچ کے
ڈِسکو دیوانے

اب دُنیا کا خون
جیسے جوہڑ کا پانی
جیسے کالا لُون

چمچ اور چمچہ
دونوں میں ہے فرق بہت
اک شہد اور اک زہر

کدو کیا ٹینڈے
سب اک تھالی کے بینگن
بند کھلی گو بھی(۲۴)

ان سین ریو نظموں میں بالعموم طنز کے نشتر ہیں۔ مضمون اور پیش کش کی دلکشی اور بلاغت اپنی جگہ نمایاں تو ہے، لیکن سین ریو کا ایک زاویہ مزاح بھی ہے، جو یہاں مفقود ہے۔ ماہرینِ اَدب کی مستقل رائے ہے کہ مزاح بھی شاعری کی طرح پورے آدمی کا طالب ہے۔ اس لیے یہاں کامل ریاض اور تیز حسِ مزاح کی ضرورت ہے۔ بالعموم سنجیدہ شاعروں کے ہاتھ یہ تتلی نہیں آتی۔ البتہ طنز کی خوب صورت پیش کش دامنِ دل کھینچتی ہے اور بعض سین ریو تو باقاعدہ دامن پکڑ بھی لیتے ہیں۔ ایسے میں پیدا ہونے والی کیفیت ہی دراصل شاعر کا مقتضائے اصل ہے۔

مشہود حسن رضوی کی سین ریو نظمیں

مشہود حسن رضوی کا اصل میدان تو ہائیکو ہی ہے، البتہ انھوں نے بھی ہائیکو کے مجموعوں کے آخر میں کچھ سین ریو نظمیں دی ہیں۔ ان کی ہائیکو نگاری کے حوالے سے معروف شاعر محسن بھوپالی یوں رقم طراز ہوتے ہیں:

مشہود کے ہائیکو نازک جذبات اور احساسات کی ترسیل کے ساتھ ساتھ ذہن و فکر کو روحانی انبساط فراہم کرتے ہیں۔ میرے نزدیک ہائیکو کی متعدد خوبیوں میں یہ سب سے نمایاں خوبی ہے، جس کے بغیر ہائیکو کی تعریف مکمل نہیں ہوتی۔(۲۵)

پروفیسر محمد رئیس علوی ان کی ہائیکو نگاری کی یوں داد دیتے ہیں:

ان کی ہائیک خلوص اور جذبوں کی ترجمان ہے۔ وہ منظر کو جذبے کی خوشبو میں ڈبو کر اس سے اپنی وابستگی کا پہلو پیدا کرتے ہیں اور یہی رنگِ ہنر ہائیک سے ان کے گہرے تعلق اور خلوص کا اشاریہ ہے۔(۲۶)

مشہود شہاب دہلوی کے فرزند ہیں، انھیں علمی ماحول گھر میں ہی ملا، اس لیے ان کے یہاں جہاں ندرتِ بیان اور خیال کی تازگی کا ورود ایک تواتر سے ہوتا ہے، وہاں اصنافِ اَدب کے سلسلے میں ان کا چناؤ اور برتاؤ بھی انھیں دوسروں سے ممتاز کرتا ہے۔ یہاں ان کی سین ریو نظموں سے انتخاب پیش کیا جارہا ہے، جس سے اندازہ ہوگا، کہ اس میدان میں اُنھوں نے اپنے لیے کون سامقام متعین کیا ہے:

تازہ تھے افکار
آئی ٹی نے کر ڈالا ہے
اب سب کو بے کار

نل ہیں سب خالی
قطرے قطرے کو ترسے
میری گھر والی

حاجی قاضی سب
سستے داموں بکنے پر
ہر دم سب راضی

ڈش سے تھے سب شاد
پھر ہر گھر کے بچوں کو
کر ڈالا برباد

مہنگا ہوا جب تیل
پھر سڑکوں پر کاروں کی
ہو گئی ریل پیل

دہشت کا ہے راج
مارو، لوٹو پیسہ بھی
ایک پنتھ دو کاج

جیتے یا ہارے
قوم ہماری خوش خوش ہے
کشمیر کے بارے (۲۷)

ان تمام سین ریو نظموں میں ہمیں ایک گہرے دُکھ کی پرچھائیں نظر آتی ہے۔ طنز کا تیز نشتر سینے میں جو چبھتا ہے تو وہ اسی دُکھ کے باعث ہے۔ مزاح اگر دُکھ کی پیداوار ہے تو طنز میں دکھ کے ساتھ غصہ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ ایسے میں جو ردِ عمل ہو سکتا ہے وہ ان سین ریو نظموں سے واضح ہے۔ یہ ہماری زندگیوں کے ایسے اشاریے اور میزانیے ہیں جو کسی نظر سے پوشیدہ نہیں رہ سکتے لیکن ہر صاحبِ نظر بیان کرنے کی قدرت نہیں رکھتا اور مشہود حسن رضوی نے یہ کر دکھایا جو قابلِ توجہ ہے۔

ساحر شیوی کی سین ریو نظمیں

ساحر شیوی کا قریۂ اجداد انڈیا میں ہے، لیکن وہ مختلف ممالک میں روز گار کے سلسلے میں مقیم رہنے کے بعد برطانیہ میں آباد ہوئے۔ ان کا شعری دائرہ کئی اصناف کو محیط ہے۔ یہی نہیں انھوں نے نثر کو بھی وسیلۂ اظہار بنایا۔ ان کی شخصیت اور فن پر جامعات میں مقالے گئے اور دوسری جانب پاک وہند میں اُن کے حوالے سے کتابیں بھی شائع ہوئیں۔ ساحر شیوی زود گو شاعر ہیں اور جس جس صنف کو بھی اُنھوں نے ہاتھ لگایا کامل مشاقی اور مہارت ان کے ہم قدم رہی۔ یہاں صرف ان کی سین ریو نظموں پر ماہرینِ فن کی آرا پیش کی جائیں گی اور نمونہ کلام بھی۔ اس لیے کہ ان کی تمام جہتوں کو مختصر تاثرات میں سمیٹنا مشکل ہے۔ ڈاکٹر فراز حامدی ان کی سین ریو نظموں کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

ساحر شیوی ایک قادرالکلام شاعر ہیں، انھوں نے سین ریوز کو متنوع موضوعات سے سنوارا ہے، سجایا ہے اور اپنے مخصوص لب و لہجے اور سادہ اسلوب سے انھیں مزید دلکش اور دل پسند بنانے کی حتی الوسع کوشش کی ہے۔ ان کے سین ریوز کی نمایاں خصوصیت الفاظ کی ترتیب ہے، جن سے موصوف کی طنزیہ اور مزاحیہ شاعری میں فکر کی گہرائی اور فنکارانہ خلوص کی جھلکیاں واضح طور پر نظر آتی ہیں۔ ساحر نے زندگی کی تلخیوں اور سماج کی ناہمواریوں سے ابھرنے والے موضوعات کو مزاحیہ ڈھنگ سے پیش کر کے نہ صرف اپنی مشاقی اور زود گوئی کا ثبوت دیا ہے بلکہ اپنی خوش ذوقی، بذلہ سنجی اور سلیقہ مندی کو بھی اجاگر کیا ہے۔(۲۸)

ڈاکٹر ظفر قدوائی یوں ان کے فن کا تعارف کراتے ہیں:

ساحر شیوی سادگی پسند شاعر ہیں، ان کے طریقۂ اظہار میں کسی قسم کی پیچیدگی، تصنع یا ابہام نہیں ہوتا بلکہ وہ اپنے مشاہدات وتجربات کو ہی اپنے تخلیقی شعور سے زیبِ قرطاس کر دیتے ہیں۔ اسی لیے ان کے اشعار میں زندگی کی حرارت اور تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ ساحر نے سین ریوز کے وسیلے سے اسباب تفنن مہیا کرنے کے ساتھ نہایت محتاط طریقے سے انسان کے بے تکے رویوں پر اسے آئینہ دکھایا ہے۔(۲۹)

ڈاکٹر ایم نسیم اعظمی ساحر شیوی کی سین ریو پر کچھ یوں رقمطراز ہیں:

ساحر شیوی کی سین ریو نگاری میں نہ موضوعات ومضامین کی کمی ہے اور نہ ہی بوقلمونی وہ رنگا رنگی کی۔ وہ اپنی سین ریو میں ہر جگہ اپنے فکر واحساس کی ندرت، شعری حسن اور فنی مہارت کا ایسا کامیاب مظاہرہ کرتے ہیں کہ قاری محظوظ ہوئے بنا نہیں رہ سکتا ہے۔ موضوعات ومضامین اور تجربات ومشاہدات کی یہی ہمہ گیری ان کی سین ریو میں کیف وکیفیات کا ایسا جہانِ معانی آباد کر دیتے ہیں، جس میں ان کے لب ولہجے کا انوکھا پن، زبان وبیان کی سادگی اور جذبہ واحساس کی تازہ کاری سے مل کر یہ جاپانی صنف شاعری اُردو تہذیب وشاعری کا جلوۂ صد رنگ بن جاتی ہے اور یہی ساحر شیوی کی سین ریو نگاری کا بنیادی اور انفرادی وصف بھی ہے۔(۳۰)

شارق عدیل کے خیال میں:

ساحر شیوی کے سین ریوز میں قدم قدم پر معاشرتی نظام میں در آنے والی تبدیلیاں، روز مرہ کے واقعات ہی نہیں مستقبل کی آہٹیں، حال کی تلخیاں اور ماضی کی یادوں کے خوش رنگ مناظر کو دیکھا جا سکتا ہے۔(۳۱)

ان معتبر آرا کی روشنی میں ساحر شیوی کے سین ریو مجموعے "دیواروں کے کان" میں شامل ان سہ مصرعی نظموں کا وجود دیکھا جا سکتا۔ یہاں ان کی مزاحیہ اور طنزیہ سین ریو نظموں سے انتخاب دیا جا رہا ہے، جو ان کے فن کو سمجھنے میں مزید مددگار ہوگا۔

مانا اچھے ہیں
ان کی بیگم سے پوچھو
کان کے کچے ہیں

صورت کی کالی
شوہر سے کرواتی ہے
اپنی رکھوالی

بیوی کا نوکر
شادی کر کے بنتا ہے
بد قسمت شوہر

لیلیٰ لیلیٰ کر
رات میں اپنی بیوی کو
یوں پھسلایا کر

خفا ہے گھر والی
کرنے لگی جب سے الفت
مجھ سے مری سالی

مانا عالم ہے
اس کی بیوی سے پوچھو
کتنا ظالم ہے

کیسا ہے یہ پھیر
چوہے سے ڈرنے والی
بلی بن گئی شیر

پھول کہیں یا خار

آدھی ننگی رہتی ہے
پچھم دیس کی نار

جیسے ہو بیوی
لوگوں کی دلجوئی کو
ہر گھر میں ٹی وی

گھر گھر کتا ہے
یورپ میں گوروں کے لیے
جیسے بیٹا ہے

کتا ان کا یار
کرتے ہیں اس سے ہر دم
بیوی جیسا پیار

سج دھج دیکھ اس کی
نو سو چوہوں کو کھا کر
حج کو چلی بلی

کرتے رہے تضحیک
لیکن بونڈ کے لگتے ہیں
یار آئے نزدیک

پانی مہنگا ہے
لیکن انسانوں کا لہو
کتنا سستا ہے
شہرت پانے میں
جو نہ کرنا تھا، وہ کیا
اونچا جانے میں

مالک ہے دھن کا
لیکن شوق بھی رکھتا ہے
بازاری زن کا(۳۲)

ان سین ریو نظموں میں طنز ومزاح کا ملاجلا رجحان ہے۔ ’’دیواروں کے کان‘‘میں قریباً تین سو نظمیں ہیں، لیکن بڑا حصہ ایسا ہے، جسے سین ریو کے خانے میں نہیں رکھا جاسکتا۔ اس کی وجہ یہی ہے، کہ یہ صنف ابھی تک پوری طرح اپنے قدم نہیں جما سکی۔ اس کا خالص مزاج ابھی اُردو شاعروں کے ہاتھ نہیں آیا۔ یہی وجہ ہے، کہ بیش تر شعرا کے یہاں مضامین اور موضوعات کی ہمہ رنگی دکھائی دیتی ہے۔ عام طور پر شاید یہ خوبی کی بات ہو لیکن جب کوئی صنف کسی خاص مضمون کی پابند ہو جائے تو پھر اس کا حسن اور قدر اسی میں دکھائی دیتا ہے۔ ورنہ وہ صنف کچھ اور ہی بن جاتی ہے۔ جس طرح ہمارے بعض شاعروں نے ہائیکو کے ساتھ کیا، یہی کچھ سین ریو کے ساتھ بھی ہوتا نظر آتا ہے۔ ساحر شیوی کے مجموعے سے ایسی مثالیں دی جارہی ہیں، جو نہ طنز میں آتی ہیں اور نہ ہی مزاح میں۔ پھر بھی شاعر نے انھیں سین ریو ہی کہا ہے، ملاحظہ ہو:

دلبر کی باتیں
اچھی لگتی ہیں، جب ہوں
مدھ ماتی راتیں

گر ہو تیرا نام
زیست میں رنگ بھرنا ہو تو
پی اُردو کا جام

بدلے گی قسمت
حکمت سے گر کام کرو
مل جائے دولت

اللہ ہی سے مانگ
سچے دل سے جو نکلے
سنتا ہے وہ بانگ

یہی کٹھن ہے کام
سوچ سمجھ کر راہ پہ چل
کانٹے ہیں ہر گام

کر میرا وشواس
میرا دل اور میری جاں
گروی تیرے پاس

آہیں مت بھرنا
غم کی دھوپ سے گھبرا کر
جاں کو مت کھونا

ہر اک کا ارمان
اللہ ڈالے جھولی8 میں
ان کے بھی سنتان

سہ ماہی ترسیل
یونس اور انجم سے ہے
خوابوں کی تکمیل

مجھ پر ان کا اثر
دونوں ہی میرے استاد
کالی داس و قمر (۳۳)

یہ کچھ مثالیں ہیں ورنہ اس رنگ کی سین ریو نظموں کی مجموعے میں کثرت ہے۔ اس کے باوجود ان نظموں کو سین ریو کی قبولیت میں ایک جواز مہیا کرتا ہے، کہ کوئی بھی صنف فوراً اپنے پورے قد کے ساتھ نہیں کھڑی ہو جاتی۔ اس کی تعمیر و تشکیل میں زمانے لگتے ہیں۔ اس لیے ساحر شیوی سمیت تمام وہ لوگ ہمیشہ قابلِ عزت نگاہ سے دیکھے جائیں گے، جنھوں نے اس صنف کو اختیار کیا۔ کیوں کہ انھی نے اس کی بنیادوں کو اولین مسالہ اور پتھر عطا کیے ہیں۔ یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ کسی بھی صنف کی بنیاد گزاری کے لیے غیر معمولی صلاحیت درکار ہوتی ہے اور ان اصحاب نے نیک نیتی سے یہ کوشش کی ہے۔

شہلا گل پی ایچ ڈی سکالر نوشہرہ

حوالہ جات

۱۔ دیواروں کے کان، ساحر شیوی، بزم تخلیق ادب، کراچی ۲۰۰۵ء، ص۶۔۷

۲۔ ایضاً، ص۱۸۔۱۹

۳۔ ایضاً، ص۱۲

۴۔ ایضاً، ص۲۷

۵۔ ایضاً، ص۳۳

۶۔ ایضاً، ص۳۷۔۳۸

۷۔ ایضاً، ص۴۶

۸۔ تکونے تارے، دل نواز دل، التحریر، لاہور، مارچ ۲۰۰۰ء، ص ۲۲۴۔۲۲۵

۹۔ منظر پتلی میں، محسن بھوپالی، ایوانِ ادب کراچی، اگست ۱۹۹۵ء، ص۲۵۔۳۱

۱۰۔ زخم اجالوں کے، شعیب جاذب، اظہار سنز لاہور، دسمبر ۲۰۰۷ء، ص۵۷۔۵۸

۱۱۔ چشمِ خیال، مقبول نقش، ص ۱۶۰

۱۲۔ تہی دامن، سعید اقبال سعدی، ڈاکٹر، ندیم بک ہاؤس، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۶۲

۱۳۔ کہر میں ڈوبی شام، فراصت رضوی، اکادمی بازیافت، کراچی، نومبر ۲۰۰۱ء، ص ۱۴۴۔۱۵۱

۱۴۔ چلمن کے پیچھے، انور فخری، الحمد پبلی کیشنز، کراچی، جولائی ۲۰۱۲ء، ص۲۹۔۳۸

۱۵۔ نرگس کے پھول، محمد اقبال نجمی، فروغِ ادب اکادمی، گوجرانوالہ، ۲۰۰۶ء، ص ۴۱۔۵۷

۱۶۔ وادی پھولوں کی، صالحہ کوثر، کراچی، ۲۰۰۳ء، ص ۵۴۔۱۳۲

۱۷۔ سورج کے اُس پار، آفتاب مضطر، ڈائیلاگ پبلی کیشنز، کراچی، ۱۹۹۷ء ص ۱۳۳۔۱۴۵

۱۸۔ ٹھنڈا سورج، خاور چودھری، سحر تاب پبلی کیشنز، اٹک ۲۰۰۶ء، ص ۱۰

۱۹۔ خوش کن ہے پت جھڑ، سہیل احمد صدیقی، کینوپس، کراچی، ۲۰۰۶ء ص ۴۳۔۹۴

۲۰۔ دل چھونے والا منظر، وضاحت نسیم، کینوپس پبلی کیشنز، کراچی، فروری ۲۰۰۶ء، ص۴۸۔۸۲

۲۱۔ چیری کھلنے تک، رئیس باغی، باغِ ادب کراچی، ۲۰۰۲ء، ص۱۲۹

۲۲۔ مکڑی کا جالا، بقا صدیقی، بزم محمود، کراچی، جنوری ۲۰۰۰ء، ص ۱۴۰۔۱۴۲

۲۳۔ چیری سے چنبیلی تک، محسن بھوپالی، کینوس کمیونی کیشنز، کراچی، ستمبر ۲۰۰۵ء، ص۱۰۷۔۱۰۹

۲۴۔ تکونے تارے، ص ۲۲۴ تا ۲۳۵

۲۵۔ بارش میں دھوپ، مشہود حسن رضوی، کراچی ۲۰۰۱ء، ص۶۔۷

۲۶۔ ایضاً، ص۹

۲۷۔ ایضاً، ص۱۰۹ تا ۱۱۲

۲۸۔ دیواروں کے کان، ص۹۔۱۰

۲۹۔ ایضاً، ص۱۳

۳۰۔ ایضاً، ص۲۱

۳۱۔ ایضاً، ص۳۶... ایضاً، متفرق صفحات

۳۳۔ ایضاً، متفرق صفحات

اُردو ناول نگار خواتین کے ہاں تانیثیت

صبا علی

ABSTRACT

Feminism is a movement in history which basic purpose is the advocacy of women rights on the ground of equality of sexes. Its believes on social, political and economic equality The rays of this movement could be seen in the Urdu literature, particularly in the literature created by women. In this research paper the .researcher has described the feminine trends of Urdu female novelists

عالمی ادبیات کا مطالعہ کرنے سے یہ بات روز روشن کی طرح عیاں ہو جاتی ہے کہ ہر عہد میں مفکرین نے وجود زن کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ رنگ ،خوشبو اور حسن وخوبی کے تمام استعارے وجود زن سے منسوب چلے آرہے ہیں۔ اس طرح اسے عالمی تصور کی حیثیت حاصل ہو گئی ہے۔ علامہ اقبال نے خواتین کے کردار کے حوالے سے لکھا ہے۔

وجود زن سے ہے تصویر کائنات میں رنگ
اسی کے ساز سے ہے زندگی کا سوز دروں
شرف میں بڑھ کے ثریا سے مشت خاک اسکی
کہ ہر شرف ہے اسی درج کا در مکنوں
مکالماتِ افلاطون نہ لکھ سکی لیکن
اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرار افلاطوں (۱)

خواتین کے لب و لہجے میں تخلیق ادب کی روایت خاصی قدیم ہے۔ ہر زبان کے ادب میں اس کی مثالیں موجود ہیں۔ نو خیز بچے کی پہلی تربیت اور اخلاقیات کا گہوارہ آغوش مادر ہی ہوتی ہے۔ اچھی مائیں قوم کو معیار اور وقار کی رفعت میں ہمدوش ثریا کر دیتی ہیں۔ انہی کے دم سے امیدوں کی فصل ہمیشہ شاداب رہتی ہے۔ یہ دانہ دانہ جمع کر کے خرمن بنانے پر قادر ہیں۔ تا کہ آنے والی نسلیں فروغِ گلشن اور صوت ہزار کا موسم دیکھ سکیں۔ صبر و رضا، قناعت اور استغنا ان کا امتیازی وصف ہے۔ لوئیس بوگان نے کہا ہے۔

women have no wilderness in them.they are provident insted Content in the tight hot cell of their hearts to "
(eat dusty bread."(2

فنون لطیفہ اور ادب کا کوئی شعبہ ایسا نہیں جہاں خواتین نے اپنی کامرانیوں کا پرچم بلند نہ کیا ہو۔ آج تو زندگی کے ہر شعبے میں خواتین نے اپنی بے پناہ استعداد کار کا لوہا منوایا ہے۔ یہ حقیقت روز روشن کی طرح واضح ہے۔ کہ خواتین نے فنون لطیفہ اور معاشرے میں ارتباط کے حوالے سے ایک پل کا کردار ادا کیا۔ فرد کی بے چہرگی اور عدم شناخت نے آج گھمبیر صورت اختیار کر لی ہے۔ ان اعصاب شکن حالات میں بھی خواتین نے اس جانب متوجہ کیا کہ فرد کو اپنی حقیقت سے آشنا ہونا چاہئے۔ مسلسل شکستِ دل کے باعث مظلوم طبقہ محرومیوں کی بھینٹ چڑھا دیا گیا ہے۔ ظالم و سفاک، موذی و مکار استحصالی عناصر کے مکر کی چالوں کے باعث رتیں بے ثمر، کلیاں شرر، زندگیاں پُر خطر اور آہیں بے اثر ہو کر رہ گئی ہیں۔ خواتین نے ہر عہد میں جبر کی مزاحمت کی ہر ظالم پہ لعنت بھیجنا اپنا شعار بنایا اور انتہائی نامساعد حالات میں بھی حریت ضمیر سے جینے کا راستہ اختیار کیا۔ یورپ میں تانیث کا غلغلہ پندرھویں صدی عیسوی میں اٹھا۔ اس میں مد و جزر کی کیفیت سامنے آتی رہی۔ یہ ٹھہرے پانی میں ایک پتھر کے مانند تھی اس کی دوسری لہر ۱۹۶۰ء میں اٹھی جب کہ تیسری لہر کے گرداب ۱۹۸۰ء میں دیکھے گئے۔ ان تمام حالات اور لہروں کا یہ موسم مد و جزر اور جوار بھاٹا جو کچھ اپنے پیچھے چھوڑ گیا اس کا لب لباب یہ ہے۔ کہ خواتین کو اپنی زندگی کے تمام شعبوں میں حریت ضمیر سے جینے کی آزادی ملنی چاہئے تاریخی تناظر میں دیکھا جائے اور ہر قسم کی عصبیت سے گلو خلاصی حاصل کر لی جائے تو یہ بات ایک مسلمہ صداقت کے طور پر سامنے آتی ہے کہ آج سے چودہ سو سال پہلے اسلام نے خواتین کو جس عزت، تکریم اور بلند مقام سے نوازا اس سے پہلے ایسی کوئی مثال نہیں ملتی۔ تبلیغ اسلام کے ابتدائی دور سے لیکر خلافت راشدہ کے زمانے تک اسلامی معاشرے میں خواتین کے مقام اور کردار کا حقیقی انداز میں تعین کیا جا چکا تھا۔ اس عہد میں مسلم خواتین ہر شعبہ زندگی میں فعال کردار ادا کر رہی تھیں۔ اسلام نے زندگی کے تمام شعبوں میں خواتین کو یکساں مواقع اور منصفانہ ماحول میں زندگی بسر کرنے کی ضمانت دی۔ آج بھی اگر وہی جذبہ بیدار ہو جائے تو آگ بھی انداز گلستاں پیدا کر سکتی ہے۔

تانیثیت کا دائرہ کار تاریخ، علم بشریات، عمرانیات، معاشیات، ادب، فلسفہ، جغرافیہ اور نفسیات جیسے اہم شعبوں تک پھیلا ہوا ہے۔ تانیثیت میں تحلیل نفسی کو کلیدی اہمیت کا حامل سمجھا جاتا ہے۔ تانیثیت کے مطابق معاشرے میں مرد اور عورت کو برابری کی سطح پر مسائل زیست کا حل تلاش کرنا چاہئے، یہ اپنے وجود کا خود اثبات کرتی ہے۔ تانیثیت نے معاشرے میں بڑھتے ہوئے جنسی جنون اور ہیجان کی مسموم فضا کا قلع قمع کرنے اور اخلاقی بے راہ روی کو بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکنے کے سلسلے میں جو کردار ادا کیا اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ تانیثیت کو ادبی حلقوں میں ایک نوعیت کی تنقید سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ خواتین جنھیں معاشرے میں ایک اہم مقام حاصل ہے ان کی خوابیدہ صلاحیتوں کو نکھارا جائے اور انھیں تخلیقی اظہار کے فراواں مواقع فراہم کیے جائیں۔ مغرب میں اسے ۱۹۷۰ء میں پذیرائی ملی۔ یورپی دانشوروں نے اسکی ترویج و اشاعت میں گہری دلچسپی لی۔ اس طرح رفتہ رفتہ لسانیات اور ادبیات میں تانیث کو ایک غالب اور عصری آگہی کے مظہر نظریے کے طور پر علمی اور ادبی حلقوں نے بہت سراہا۔ ۱۹۸۰ء کے بعد سے تانیث پر مبنی تصورات کو وسیع تر تناظر میں دیکھتے ہوئے اس کی سماجی اہمیت پر زور دیا گیا۔ اس طرح ایک ایسا سماجی ڈھانچہ قائم کرنے کی صورت تلاش کی گئی جس میں خواتین کے لئے ساز گار فضا میں کام کرنے کے بہترین مواقع دستیاب ہوں۔ تانیث کی علم بردار خواتین نے ادب کے وسیلے سے زندگی کی رعنائیوں اور توانائیوں میں اضافہ کرنے کی راہ دکھائی۔ خواتین نے ادب، فنون لطیفہ اور زندگی کے تمام شعبوں میں مردوں کی ہاں میں ہاں ملانے اور ان کی کورانہ تقلید کی مہلک روش کو اپنانے کی بجائے اپنے لئے جو طرز فغاں ایجاد کی بالا خر وہی ان کی طرز ادا ٹھہری۔ جولیا کرسٹیوا (Julia kristeva) نے اس کے بارے میں لکھا ہے،

" Truly femenist innovation in all fields requeres an understaning of the relation between maternity and feminine creation."(3)

خواتین نے مردوں کی بالا دستی اور غلبے کے ماحول میں بھی حریت فکر کی شمع فروزاں رکھی اور جبر کا ہر انداز مسترد کرتے ہوئے آزادیٔ اظہار کو اپنا نصب العین ٹھہرایا۔ اُن کی ذہانت، نفاست، شائستگی، بے لوث محبت اور نرم و گداز لہجہ ان کے اسلوب کا امتیازی وصف قرار دیا جا سکتا ہے۔ انھیں اپنے آنسو ہنسی کے خوش رنگ دامنوں میں چھپانے کا قرینہ آتا ہے۔ ان کی سدا بہار شگفتگی کا راز اس تلخ حقیقت میں پوشیدہ ہے کہ معاشرتی زندگی کو ہجوم یاس کی مسموم فضا سے

نجات دلائی جائے اور ہر طرف خوشیوں کی فراوانی ہو۔ تانیثیت نے خواتین کے مزاج، مستحکم، شخصیت اور قدرتی حسن وخوبی کی لفظی مرقع نگاری پر توجہ دی۔ اُردو ادب میں خواتین نے ہر صنف ادب میں اپنی خداداصلاحیتوں کالوہامنوایاہے۔ مرد کی بالادستی اور غلبے والے معاشرے میں انھوں نے ہوائے جور وستم میں بھی شمع وفا کو فروزاں رکھا ہے۔ انھوں نے مظلوم، محروم اور مجبور عوام سے جو عہد وفا کیا اُسے پوری عمر استوار رکھا۔ اُردو میں خواتین ناول نگاروں کے ہاں تانیثیت کے نمونے بکھرے پڑے ہیں۔ خواتین ناول نگاروں نے عورت کے جذبات، احساسات، نفسیات اور ان کے لب ولہجے کو بہت خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے۔ محترمہ بانو قدسیہ نے اُردو زبان وادب میں بے پناہ اضافہ کیا۔ ان کی تحریروں میں تخلیقی بصیرت، کمال فن، لفظی مرقع نگاری، سراپا نگاری عروج پر ہے۔ انسانی نفسیات کا وسیع مطالعہ ان کا خاص موضوع ہے۔ ''راجہ گدھ'' جیسا شاہکار ناول لکھ کر انھوں نے شہرت عام اور بقائے دوام حاصل کی۔ قیوم نامی نوجوان یونیورسٹی میں اپنی ہم جماعت سیمی شاہ کو کس انداز میں دیکھتا ہے، اس کا احوال پڑھ کر قاری تخلیق کار کے عمیق مشاہدے اور مرد کی نفسیات کو بخوبی سمجھ سکتا ہے۔

'' وہ گلبر گی معاشرے کی پیداوار تھی اس وقت اس اس نے موری بند جینز کے اوپر وائل کا سفید کرتا پہن رکھا تھا۔ گلے میں حمائل نما لاکٹ ناف کو چھو رہا تھا۔ کندھے پر لٹکنے والے کینوس کے تھیلے میں غالباً نقدی، لپ سٹک، ٹشو پیپر تھے۔ ایک ایسی ڈائری تھی جس میں کئی فون نمبر اور برتھ ڈے کے دن درج تھے۔ ایک دوایسے قیمتی پن بھی شاید موجود ہوں گے جن میں سیاہی نہ ہونے کی وجہ سے وہ بال پوائنٹ مانگ کر لکھا کرتی تھی۔ اس کے سیاہ بالوں پر سُرخ رنگ غالب تھا۔ اکتوبر کے سفید دن کی روشنی میں اس کے سر کے بال آگ پکڑنے ہی والے وہ بالکل میرے سامنے تھی اور اگر میں چاہتا تو اس کے کندھوں پر سلیقے سے جمے ہوئے بالوں کو چھو سکتا تھا۔ لیکن ہمیشہ کی طرح اس کے کرتے کے نیچے اس کی باڈس کا الاسٹک، یک اوپر جانے والی طنابوں کو دیکھ کر خوف زدہ ہو گیا۔ بھری پستول سے کبھی میں اس قدر خائف نہیں ہوا۔'' (۴)

'' راجہ گدھ'' کا ایک اور کردار امتل جو ادھیڑ عمر طوائف ہے۔ اس کے بارے میں قیوم یوں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہے۔

'' پتہ نہیں کیوں اُس کی آنکھوں میں آنسوں آگئے اور وہ چپ ہو گئی۔ امتل بہت زیادہ جی چکی تھی۔ ان گنت لوگوں سے ملی تھی۔ اس کے تمام خوبصورت کنارے، مینارے، رنگ روغن، منقش پھول بوٹے ختم ہو چکے تھے، لیکن اس قدر استعمال شدہ ہونے پر بھی اُس میں ایک حُزن اور خوبصورتی ایسی پیدا ہو گئی تھی جو پرانے کھنڈروں میں ہوتی ہے۔ ایک طرح سے وہ بجھا ہوا سگریٹ تھی بے دھیانی، بے مصرفی کی انتہا۔۔۔۔۔ لیکن کبھی کبھی اس سگریٹ میں آگ کے شعلے خود بخود نکلنے لگتے۔۔۔۔ ریڈیو اسٹیشن پر وہ اور ہوتی۔۔۔۔ گھر پر ایک اور امتل ملتی۔۔۔۔۔ بازار میں اس کا رنگ بالکل انوکھا ہوتا۔'' (۵)

اسلوب کے تجزیاتی مطالعے سے تخلیق کار کی بالغ نظری، وسیع مشاہدہ اور لاشعوری محرکات سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ زندگی کے خاص لمحات کو گرفت میں لینا اور محسوسات مشاہدات اور تجربات کو الفاظ کے پیکر میں ڈھالنا بانو قدسیہ کا امتیازی وصف ہے۔ انھوں نے جنس کے بڑھتے ہوئے بے لگام رجحان پر گرفت کی ہے۔ قراۃ العین حیدر کو اس بات کا دکھ ہے کہ سلسلہ روز وشب جو کہ نقش گر حادثات ہے اس کی اصلیت کو بالعموم نظر انداز کر دیا جاتا ہے اور ہوس کی وجہ سے اپنے ہی ابنائے جنس کے خون کا پیاسا ہے۔ اپنے ناول '' آخر شب کے ہمسفر'' میں انھوں نے بے لاگ انداز میں تانیثیت پر مبنی اپنے اسلوب پر روشنی ڈالی ہے۔ ان کی تحریر قاری کو جھنجھوڑتی ہے اور ایک خونچکاں استغاثہ کرتی ہے۔

'' جانتی ہو ناصرہ آپا ایمرسن نے کہا کہ جنگ میں دلچسپی کچے اور immature ذہن کی علامت ہے ایک آدمی کے قتل کی سزا پھانسی ہے، مگر ہزاروں، لاکھوں، قتل کر دیئے جاتے ہیں۔ ان کے قتل قومی ہیرو، جانباز سپاہی اور مادر وطن کے سپوت کہلاتے ہیں، پھر ایک اجتماعی قتل کو جائز قرار دینے کے لئے ایک اور اجتماعی قتل کیا جاتا ہے۔'' (۶)

تانیثیت نے وقت کی حقیقی قدر وقیمت کے تعین میں منفرد انداز اپنایا۔ اس کا مقصد یہ تھا کہ زندگی اور اس کی مقتضیات کی مثبت انداز میں تفہیم ہو سکے۔ قراۃ العین حیدر نے وقت اور اس کے تیزی سے بدلتے ہوئے تقاضوں کا ذکر '' آگ کا دریا'' میں اس طرح سے کیا ہے۔

" وقت کا سب سے بڑا کمینہ پن یہ ہے کہ ہم ابھی اس چیز کے لئے تیار نہیں ہو پاتے کہ ہم کو معلوم کہ ہمارا زمانہ نکل چکا۔" (۷)

تانیثیت نے جذبات و احساسات کو بیان کرنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ خدیجہ مستور نے اپنے ناول "آنگن" میں ایک متوسط طبقے کے مسلم گھرانے کے آنگن کے مسائل کو بیان کیا ہے۔ اس ناول میں خدیجہ مستور کا اسلوب ایسا ہے جو قاری کو پڑھنے پر مجبور کرتا ہے۔ جذبات کو تصویر بنا دینا انھی کا کمال ہے۔

" جانے اماں سوئی بھی ہوں گی نہیں۔ گھر میں کیسی خاموشی طاری تھی گلی میں کوئی راہ گیر ٹھٹھری ہوئی آواز میں گانا گاتا گزر گیا۔ صفت ہوئے بد نام سنوریا تیرے لئے ہائے! یہ رات کس طرح گزرے گی؟ ابا جیل میں تمھاری راتیں کس طرح گزر رہی ہوں گی اس نے جیسے بلبلا کر گھٹنے پیٹ میں اڑا لیے۔ دور کہیں سے گھڑیال کے گیارہ بجنے کی آواز آرہی تھی۔" (۸)

خدیجہ مستور کی طرح جمیلہ ہاشمی نے اپنے ناول " دشت سوس" میں نثری شاعری کی ہے۔ ان کے اس شاعرانہ اور نغمگی کے حاصل اسلوب کی وجہ سے منصور کا کردار لافانی بن گیا ہے۔ جمیلہ ہاشمی منصور کی موت سے قبل حامد بن عباس کی بے چینی کو جو منصور کی " انا" کو صحیح معنوں میں قتل کر دینا چاہتا ہے یوں رقمطراز ہے:

" میں اس کی انا کو قتل کر دوں گا تا کہ وہ حق کو نہ پکار سکے" اس نے مٹھیاں بھینچ لیں اور دانت پیس کر کہا" تم دیکھنا کہ جب رن نہیں رہتی تو کچھ بھی نہیں رہتا۔" (۹)

اس معاشرتی ناہمواری کا ذکر حجاب امتیاز کے ناول میں بھی ہے وہ اپنے ناول " پاگل خانہ" میں کہتی ہیں۔

" سچ تو یہ ہے کہ عہد ماضی کہ غاروں میں رہنے والے وحشی اور آج کے سائنسی علوم کے ماہر آدمی میں کوئی فرق نہیں۔ آج بھی دونوں کا انجام یکساں ہے، بڑھاپا۔۔۔ بیماری۔۔۔ قبر کا تاریک گڑھا! انسان کے ان تین عبرت ناک بنیادی مسائل کو سامنے رکھتے ہوئے یہ سائنس کے خالق مزید تخریب کاری کی طرف کیوں دوڑ رہے ہیں۔" (۱۰)

اس طرح خدیجہ مستور نے اپنے ناول " آنگن" میں سیاسی حوالوں کے ساتھ اقتصادی اور معاشرتی انحطاط کو موضوع بنایا ہے۔ ناول کے مرکزی کردار چھمی کے ذریعے معاشی مسائل کی نشاندہی کچھ اس طرح کرتی ہے:

" اتنے روپیوں میں ہمارے ابا کی تیسری بیوی صاحبہ کا کفن تک نہ آئے گا۔ جانے لوگ اتنے بچے کیوں پیدا کرتے ہیں۔ اس سے تو کتے کے پلے پال لیں۔"(۱۱)

اس طرح جیلانی بانو بھی ایک کہنہ مشق اور صاحب اسلوب ادیبہ ہیں۔ ان کی تحریروں میں سماج کی اقتصادی ناہمواریوں اور طبقاتی کشمکش کا بکثرت ذکر ملتا ہے۔ اپنے ناول " بارش سنگ" میں اس نے مفلوک الحال کسانوں اور مزدوروں کی زندگی کا ایسا دردناک نقشہ کھینچا ہے کہ پڑھنے والے کے رونگھٹے کھڑے ہو جاتے ہے۔ گاؤں اور شہر میں غریبوں کی مجبوریاں ایک سی ہیں، ہر جگہ ان کا یکساں استحصال ہوتا ہے۔

" سب لاریوں کے مالک۔۔ فیکٹریوں کے مالک۔۔ کھیتوں کے مالک۔۔ سب مالکوں کے بیج بہت اچھے ہوتے ہیں۔ ان کی پیک (فصل) خوب لہلہاتی ہے۔ ایک کا سر کاٹ تو دوسرا سر اٹھاتا ہے، انہیں تو جڑ سے اکھاڑ کے پھینک دینا ہے۔۔۔۔ سیدھے راستے پر چل کر ہم بھی دیکھ لیں۔ اب تو بیچ کی دیواریں توڑنا پڑیں گی۔ لوگوں کے آگے ہاتھ پھیلاؤ تو بھیک ڈال دیتے ہیں۔ بس بھکاری بنے کھڑے رہوں۔ ہمارے اوپر کب کسی کو رحم آئے گا؟ کب خیرات ملے گی۔؟"(۱۲)

تانیثیت تمام خواتین دشمن عناصر کو آئینہ دکھاتی ہے اور زندگی کی حقیقی معنویت کو اجاگر کیا ہے۔ خواتین کا نصب العین یہ ہے کہ انسانیت کی توہین، تذلیل، تضحیک اور بے توقیری کرنے والے اجلاف وارزال اور سفہا کے کریہہ چہرے سے نقاب اٹھائی جائے اور ایسے ننگ انسانیت وحشیوں کے قبیح کردار سے اہل درد کو آگاہ کیا جائے، جیسے واجدہ تبسم کے ناولوں کا ایک مرکزی موضوع ہے۔ طوائف کا کردار اس کی زندگی کے نشیب و فراز، اس کی خوشیاں اس کے غم، اس کی خواہشیں، اس کی حسرتیں اور گھریلو زندگی پر اس کے اثرات کا تجزیہ جس خوبی کے ساتھ واجدہ نے اپنے ناولوں میں کیا ہے غالباً قراۃ العین حیدر کے سوا کسی اور ناول

نگار کے ہاں اس کی مثال نہیں ملتی۔ واجدہ تبسم کے ناول " نتھ کی عزت " میں " حیا " نامی طوائف زادی کے جذبات و احساسات کا ایک سمندر ٹھاٹھیں مارتا ہوا دکھائی دیتا ہے، اس کا اندازہ اس اقتباس سے بخوبی کیا جا سکتا ہے۔

" بڑے ضبط کے ساتھ وہ بولی اور عورتوں کے دل کا تو مجھے پتہ نہیں، لیکن میں نے اپنے دل کی گزر گاہ کو بس اتنا ہی کشادہ رکھا تھا کہ اس میں سے دو قدم گزر سکیں ۔ آپ اس میں داخل ہو گئے اور میں نے وہ گزر گاہ ہی بند کر دی۔ آپ تو بڑے خوش نصیب تھے نواب صاحب کہ ایسی محفل میں قدم رنجہ ہوئے جہاں آپ سے پہلے اور آپ کے بعد کوئی نہیں آیا۔ لیکن میں ۔۔ وہ سسک کر رو پڑی، میں کتنی بد نصیب تھی کہ آپ کے دل کی دہلیز تک ہی پہنچ پائی۔ داخلہ میرے لئے ممنوع تھا۔" (۱۳)

ادب، تہذیب کا بہترین مفسر ہوا ہے۔ تانیثی نظریات و افکار کے مختلف شعبوں میں سائنس، جنسی تہذیب اور سیاست شامل ہیں۔" تانیث اور جنس" یوں تو نفسیاتی تانیثی موضوع ہے۔ لیکن اردو ناول نگار اور نفسیات دان، ادبا اور نفسیات کا حسین امتزاج ناولوں کی صورت میں پیش کرتے ہیں ۔ وہ عورت کے حوالے سے جنس کی تغیر و تشریح کرتے ہوئے ابنارمل صورت حال کے پس پردہ محرکات تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ اس حوالے سے عصمت چغتائی کا نام کسی تعارف کا محتاج نہیں ۔ اس نے عورت کی نفسیات کو اس حقیقت پسندانہ جرأت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ کہ ایسا بھرپور اظہار کسی مرد ادیب کے بس میں نہیں تھا، عصمت چغتائی اپنے ناول " ضدی " میں لکھتی ہیں۔

"یہ عورت ذات بھی کس قدر ڈھکوسلہ باز ہے اور خصوصاً وہ عورتیں جو خود کو نیک اور پاک باز کہے جانے کا آبائی حق رکھتی ہیں۔۔۔۔۔۔ مگر میاں ذرہ بیمار، بوڑھا ہوا اور اس کے ساتھ وہی سلوک شروع ہو جاتا ہے جو دودھ سوکھ جانے کے بعد قصائی گائے کے ساتھ روا رکھتا ہے۔"(۱۴)

خواتین کے تخلیق کردہ نسائی کردار حقیقت کے زیادہ قریب ہوتے ہیں، جیسے عورت اگر انتقام پر آ جائے تو وہ کسی کو بھی معاف نہیں کرتی۔ عصمت چغتائی کے ناول " معصومہ " میں بیگم صاحبہ جو معصومہ کی ماں ہے۔ وہ ایک خود غرض اور حریص عورت ہے اس کے سینے میں ماں کا دل نہیں بلکہ ایک منقسم مزاج بیوی کا دل ہے۔ جب اس کے اپنے جگر کا گوشہ معصومہ پہلی بار ایک غیر مرد کے بستر کی زینت بنی تو وہ اپنے بے وفا شوہر سے بدلہ لے رہی تھی۔

" اُدھر وہ کسی کی اُنیس برس کی کونپل کو کھرل کر رہے تھے، ادھر ان کی اسی عمر کی بیٹی کے دام لگ رہے تھے بڑے میاں کو خبر ملے گی کہ صاحب زادی نے دھندا شروع کر لیا تو مزہ آ جائے گا۔"(۱۵)

واجدہ تبسم دوسری بڑی خاتون ناول نگار ہیں جنہوں نے عورتوں کی نفسیات کی بہت عمدگی کے ساتھ ترجمانی کی ہے۔ عورت ہمیشہ دوسروں کے منہ سے اپنی تعریف سُننا چاہتی ہے۔ وہ دن بھر کام کرتی رہے لیکن اگر شوہر ایک لفظ بھی ان کی تعریف میں کہہ دیں تو وہ اپنی ساری تھکن بھول جاتی ہے۔

" عورت کا دل تو بس میاں کی محبت چاہتا ہے اس میں غریب امیر کا سوال نہیں، دل خدا نے ایک سے بنائے ہیں آرزوئیں تمنائیں بھی ایک سی، لاکھ سسرال والے واری نیاری جاتے ہوں، مرد کے پیار کا ایک بول عورت کے روپ کو سہاجاتا ہے، مرد کی پیار بھری سانسیں عورت کے گالوں پر گلاب کھلا دیتی ہیں۔" (۱۶)

اس طرح عورت سب کچھ برداشت کر سکتی ہے لیکن دوسری عورت کو اپنے شوہر کی زندگی میں کبھی بھی برداشت نہیں کر سکتی۔ اس حوالے سے جمیلہ ہاشمی نے "تلاش بہاراں " میں عورت کی نفسیات کا ذکر بڑے خوبصورت انداز میں کیا ہے۔

" عورت اپنے سے عورت کو شاید برداشت نہیں کر سکتی۔ اور ہر طرح اُسے نیچا دکھانے کی کوشش کرتی رہتی ہے۔ شاید عورت کی سب سے بڑی کمزوری اس کا جذبہ حسد ہے۔ وہ جھکتی ہے اپنے تخت سے، اپنی حکومت سید ستبر دار ہو جاتی ہے مگر دوسری عورت کو برداشت نہیں کر سکتی۔" (۱۷)

غرض تانیثیت کے زیر اثر خواتین نے اپنی تخلیقی تحریروں کو اس مہارت سے پیش کیا کہ ان کی شخصیت ان کے اسلوب کے ذریعے نکھر کر سامنے آ گئی۔ خواتین کی تخلیقی تحریروں کے موضوعات ان کی انفرادیت کو دلکش انداز میں سامنے لاتے ہیں۔ خواتین نے ایک ایسے تہذیبی روپ کو پروان چڑھانے کے لئے ان تھک جدوجہد کی جس کا تعلق نسل انسانیت کی بقا، استحکام اور دوام سے ہے یہ تحریریں صداقت نگاری، حقیقت نگاری اور فطرت نگاری کا دلکش نمونہ ہیں۔

تانیثیت کا تجزیاتی مطالعہ کرتے وقت تخلیق کرتے ہوئے خواتین کے جاندار اسلوب کی تاثیر مسلمہ ہے۔ ان کی ذات اور مزاج کے تمام تر پہلو قاری کو اپنی جانب متوجہ کرتے ہیں۔

صبا علی۔ ایم فل اسکالر، شعبہ اردو، جامعہ پشاور۔

حوالہ جات

۱۔ علامہ اقبال ڈاکٹر، ضرب کلیم، کلیات اقبال، اردو مرتب احمد رضا، ۲۰۰۵ ص ۱۰۶

2. David lodge: Modern criticism and theory , pearsom education singapore , 2004 , page 123

3. Ross Murfin : the bedford Glossary of critical and literay terms bedford book, Bostan , 1998 ,page 123

۴۔ بانو قدسیہ، راجہ گدھ، سنگ میل پبلیشرز لاہور، طبع اول، ۱۹۸۱ ص ۶۱

۵۔ ایضاً ص ۳۹۸

۶۔ قراۃ العین حیدر، ''آخر شب کے ہمسفر'' علی گڑھ، ۱۹۵۹ ص ۶

۷۔ ایضاً ''آگ کا دریا'' ص ۷

۸۔ خدیجہ مستور، '' آنگن '' ، کتاب نما، لاہور، ۱۹۶۵ ص ۱۰

۹۔ جمیلہ ہاشمی، '' دشت سوز'' رائٹرس بک کلب لاہور، کینٹ، ۱۹۸۳ ۴۸۸

۱۰۔ حجاب امتیاز علی، '' پاگل خانہ'' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۸۰ ص ۲۲

۱۱۔ معین الدین جینابڑے، اردو بیانیہ کی روایت، شعبہ اردو بمبئی یونیورسٹی انڈیا، ۲۰۰۷ ص،، ۲۶

۱۲۔ جیلانی بانو'' بارش سنگ'' مکتب دانیال کراچی، ۱۹۸۵ ص ۲۱۸، ۲۱۹

۱۳۔ واجدہ تبسم، '' نتھ کی عزت''، مکتبہ اردو ادب لاہور، سن ندارد، ص ۴۸

۱۴۔ عصمت چغتائی، '' ضدی'' مکتبہ شعر وادب لاہور۔ سن ندارد ص ۱۱۸

۱۵۔ عصمت چغتائی، '' معصومہ'' نیا ادارہ لاہور،، ۱۹۶۲، ص ۳۶

۱۶۔ جمیلہ ہاشمی، '' تلاش بہاراں '' ، شعیب پبلشرز لاہو۔ سن ندارد، ص ۲۶

۱۷۔ ایضاً

ممتاز شیریں اور افسانے کی تنقید

روبینہ بیگم

ABSTARCAT

Mumtaz Shirin is one of the foremost critics of Urdu fiction in the post-independence era though she was not a prolific one. Apart from her sundry critical writings, she has only one book, a collection of critical essays, to her credit titled: 'Meyar'. But Mumtaz Shirin was a voracious reader and her extensive reading of Urdu,

English and French literature had made her so erudite that reading and understanding 'Meyar' and even her .short stories demand quite a learned background. In the article her criticism on short stories discussed

زمانہ قدیم میں جب دن بھر کا تھکاہارا انسان اپنے اجتماعی گروہ سے منسلک ہوتا تو اپنے ذوق کی تسکین کے لیے وہ قصے کہانیوں کا سہارا لیتا وہ داستانوی مناظر میں اُن خواہشات کی تکمیل کرتا ہے جو عدم تکمیل کا شکار تھیں۔ کہانی کے اس کینوس میں جن، دیو، پری اور مافوق الفطرت عناصر کی بھرمار تھی۔ وقت کی بدلتی کروٹوں کے ساتھ انسانی ذہن نے جب ارتقائی مراحل طے کیے اور اُس کے بند دریچے واہوتے گئے تو زندگی میں تیزی کے ساتھ تغیر و تبدل کا عمل شروع ہوا۔ ازل سے ہی انسان ذوق خود نمائی میں مبتلا ہے لہذا اس ذوق کی عملی صورت ادب میں بخوبی پیش کی جاتی ہے۔ انسان معاشرے اور سماج کا بنیادی جز ہے نہ انسان ان کے بغیر زندہ رہ سکتا ہے اور نہ ہی انسان کے بغیر معاشرہ وجود میں آسکتا ہے۔ انسان کو اُس کو اُس کے ارد گرد ماحول کے تحت جن حالات و واقعات کا سامنا رہتا ہے اُسے بیانیہ انداز میں پیش کرنا انسانی فطرت کا خاصہ ہے۔ اس فطرت کو ابتدا میں داستان میں سمویا گیا اور بعد میں اس کی جگہ ناول نے لے لی۔ جس میں حقیقتیں زندگی سے آنکھیں ملائی جاتی ہیں۔ بیسویں صدی میں خصوصاً ہمارے اردو ادب میں کئی نئی اصناف نے جنم لیا جس میں افسانہ پیش پیش ہے۔ افسانے میں زندگی کے کسی اک جز پر قلم اُٹھایا جاتا ہے۔ اردو ادب میں موضوعات کے ہمہ گیر سروکار کو اختصار کے ساتھ کہانی کے تھیم کا حصہ بنانا افسانے کی انفرادی خوبی ہے۔

ہمارے ہاں اس صنف کی داغ بیل سجاد حیدر یلدرم، منشی پریم چند، راشد الخیری جیسے صاحب طرز ادیبوں نے ڈالی۔ افسانے کا ساری عنصر چونکہ حقیقت پر مبنی ہے لہذا اس کے لوازمات کا اگر پورا پورا خیال رکھا جائے تو معیاری افسانہ وجود میں آتا ہے۔ اس میں وحدت تاثر کے تحت دور جدید کے تمام مباحث اور مسائل کو بیان کیا جاسکتا ہے۔ افسانہ دور جدید کی پیداوار ہے۔ اس کی پیداواری میں موجودہ عہد کی پیچیدگی کا بڑا ہاتھ ہے۔ زمانے کی بدلتی ہوئی کروٹوں نے انسان کو نئے نئے مسائل سے دوچار کیا اور نئی نئی مشکلات کو کوہ بے ستوں بنا کر سامنے کھڑا کر دیا۔ ان مشکلات کا حل دریافت کرنا جوئے شیر لانے سے کم نہیں ہے۔ ان مصائب سے ٹکرانے کے لیے انسان نے جسمانی اور دماغی کاوش سے کام لیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس کا سکون اور اطمینان چھینا گیا اور اس کو سانس لینا بھی محال ہو گیا۔ اس عدیم الفرصتی کی بنا پر اس کے پاس اتنا وقت نہیں رہا کہ وہ ضخیم کتب کا مطالعہ کر سکے اور طولانی ناولوں سے لطف اندوز ہو سکے یہی وجہ ہے کہ اس کو مختصر ادبی پاروں کی ضرورت محسوس ہوئی تا کہ وہ اپنی روحانی تشنگی کو بجھا سکے۔ انہیں حالات کے ماتحت افسانہ کی ایجاد ہوئی(۱)

پریم چند اور یلدرم کے بعد افسانہ نگاروں کی جو نئی نسل سامنے آئی ان میں کرشن چندر، عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، احمد ندیم قاسمی، غلام عباس اور انتظار حسین نمایاں ہیں۔ ان سب ادیبوں نے عالمی افق پر رونما ہونے والے واقعات کے ساتھ اپنے خطے میں اُبھرنے والی تبدیلیوں کو اپنے اپنے انداز میں بیان کیا ہے۔ دیگر اصناف کی طرح افسانے کے بھی لوازمات اور اصول ہیں جن کو اگر ملحوظ خاطر رکھا جائے تو افسانے کا حق ادا کیا جاسکتا ہے۔ ہمارے افسانہ نگاروں نے جس طرز کی کہانی بیان کی ہے اُن کا پوسٹ مارٹم کرنے کے لیے افسانے کے ناقدین نے کافی حد تک اس پر تنقید پیش کی ہے۔ سید وقار عظیم، حسن عسکری، شمس الرحمٰن فاروقی کے علاوہ افسانے کی تنقید کے حوالے سے ایک بڑا نام ممتاز شیریں کا ہے۔ ممتاز شیریں خود بھی افسانہ نگار تھیں اُن کے افسانوی مجموعے میگھ ملہار اور اپنی نگریا کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ افسانے کی تنقید کے ضمن میں منٹو، نوری، ناری اور معیار اُن کی معیاری، تصانیف ہیں۔ خصوصاً معیار میں انہوں نے افسانے پر قابل قدر رائے کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ ممتاز شریں کی تنقیدی بصیرت اور صلاحیت کا معقول اندازہ ہمیں ان تجزیوں سے ہوتا ہے جو انہوں نے افسانے کے باب میں کیے ہیں۔

ممتاز شیریں کا یہ سلسلہ صرف یہاں تک موقوف نہیں ہے بلکہ افسانوی تجزیے کے ساتھ ساتھ وہ ادیب اور فن کار کے ذہن تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب نظر آتی ہیں۔ افسانے پر اُن کی تنقید سے پہلے ہمیں کوئی جاندار روایت نظر نہیں آتی۔ جو روایت ممتاز شریں نے معیار کی تخلیق کے توسط سے قائم کی۔ ان کی تنقید سے فن پاروں کی خوبیوں اور خامیوں کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ وہ فن کے اظہار کے انداز اور بیان کے طریقے پر اپنی ٹھوس رائے رکھتی ہیں۔

فن تنقید میں ممتاز شریں نے اعلیٰ معیار کا کام کیا ہے اور عملی تنقید کی مثال قائم کی تنقید کے ذریعے کسی فن پارے کے مفاہیم واضح ہو جاتے ہیں، ساتھ ساتھ فن پارے کے حسن قبح کا تعین کیا جاتا ہے۔ تنقید کے ذریعے ہی قاری میں ادب کو سمجھنے کی صلاحیت پیدا ہوتی ہے۔ کیونکہ تنقید ہی ادب پارے کو پرکھتی ہے اور جانچتی ہے۔ پڑھنے والے اور فن پارے کے درمیان ایک مضبوط تعلق استوار کرتی ہے۔ اسی طرح ہر صنف کی تنقید کے اپنے اپنے تقاضے ہوتے ہیں۔ افسانے کی تنقید کے بھی کچھ معیارات ہیں۔ ڈاکٹر اسلم جمشید پوری اس ضمن میں لکھتے ہیں:

”دراصل افسانے کی تنقید ناقد سے متعدد تقاضے کرتی ہے۔ مثلاً پوری کہانی پر نظر ہونا، کہانی کی جزئیات، زبان قصہ پن پر قابو اور فن افسانہ نگاری سے واقفیت موضوع سے ہم آہنگی ناقد کو کہانی کی ادھیڑپن میں خاصی معاون ہوتی ہے“(۲)

تنقید میں ممتاز شیریں کی کتاب ”معیار“ اپنے پیش کردہ موضوعات کے حوالے سے رنگارنگی لیے ہوئے ہے۔ بنیادی رنگ افسانے کا ہی چھایا ہوا ہے۔ جس میں افسانے کی تکنیک کے حوالے سے سیر حاصل بحث ہوئی ہے۔ ہم افسانے کی اصل روح کو سمجھنے کے لیے معیار کے مطالعے سے چشم پوشی نہیں کر سکتے۔ افسانہ اور ناول کے حوالے سے ممتاز شیریں کا عمیق مطالعہ اور گہری نظر قابل تحسین ہے۔ پہلی بار یہ کتاب ۱۹۷۳ میں شائع ہوئی۔ ان کی تنقید مثبت اور جاندار ہے۔ وہ جہاں بھی اپنی رائے دیتی ہیں۔ اس سے اختلاف کی گنجائش شاید ہی پیدا ہو۔ افسانے پر تنقید کے حوالے سے وہ مغرب کے مصنفین کی تخلیقات پر بھی تبصرہ کرتی ہیں۔ ان کا مغربی ادب پر تجزیاتی مطالعہ بھی بھرپور اہمیت کا حامل ہے۔

معیار میں افسانے کی تکنیک پر تنقید کے ساتھ ساتھ طویل، مختصر افسانہ، افسانے پر مغرب کے اثرات، ترقی پسند ادب، ادب پر سیاست کے اثرات، ادیب کی ذہنی آزادی، فسادات کا اثر، افسانے کے علاوہ محمود ہاشمی کی رپورتاژ ”کشمیر اداس ہے“ کے حوالے سے بھی تجزیہ شامل ہے۔ منٹو کو سمجھنے کے لیے ممتاز شیریں کی تنقیدی بصیرت سے انکار ممکن نہیں۔ اُن کی ان ناقدانہ صلاحیتوں کے متعلق حسن عسکری لکھتے ہیں:

”نظریاتی مباحث کے علاوہ انفرادی طور پر سے مختلف ادیبوں کے متعلق ممتاز شیریں نے جو کچھ لکھا ہے۔ اُس میں ایک پرجوش خیر مقدم کا رنگ جھلکتا ہے۔ لیکن یہ تحسین ناشناس نہیں۔ انہوں نے جس نئی کتاب یا ادیب کی بھی تعریف کی ہے۔ اُس کی خوبیوں کا تجزیہ کیا ہے۔ ایسے خیر مقدم کے بغیر ادب ترقی نہیں کرتا۔ نئی تحریروں کے محاسن دیکھے اور انہیں تسلیم کرنے میں ممتاز شیریں نے ہمیشہ فراخدلی سے کام لیا ہے اور ہر تنقید کا ایک نہایت اہم فریضہ ہے۔“(۳)

ممتاز شیریں کی تنقیدی نظر غیر جانبدارانہ ہے۔ پوری کتاب میں کہیں بھی ایسا محسوس نہیں ہوگا کہ ان کا قلم بے جا کسی کے حق میں بول رہا ہے۔ کتاب افسانہ یا ناول کے حوالے سے مشرق و مغرب کے پیش کردہ ادیب اور ان کے ادب پاروں پر تجزیہ لاجواب ہے۔ ممتاز شیریں نہ صرف افسانے کی تکنیک پر بنیادی بحث چھیڑتی ہیں بلکہ ممتاز افسانہ نگاروں کے شاہکار افسانوں کی روح کو سمجھنے میں ہم اُن کے عمیق مطالعے کو داد دیے بغیر نہیں رہ سکتے۔

تکنیک کے حوالے سے یوں رقم طراز ہیں:

”تکنیک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے۔ مواد، اسلوب اور بہت سے ایک علیحدہ صنف، فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا ہے وہی تکنیک ہے“(۴)

یعنی افسانہ نگار اپنے پیش کردہ موضوع کے لیے اظہار کے اور بیان کے نئے نئے طریقے ڈھونڈتا ہے۔ جہاں افسانے کا ایک تاثر پڑھنے والے کے دل میں بیٹھ جاتا ہے۔ یہاں ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ آیا کوئی تکنیک جس کا استعمال کسی افسانے میں ہوا ہو۔ وہ افسانہ نگار کی شعوری کاوش ہے یا غیر شعوری کاوش؟ لیکن جو تنقید ممتاز شیریں نے تکنیک کے حوالے سے معیار میں کی ہے وہ افسانے کی تفہیم میں رکاوٹ پیدا نہیں کرتی۔

افسانہ ایک لحاظ سے مشکل صنف ہے کیونکہ اس میں کہانی تو پیش کی جاتی ہے، جذبات و احساسات کا اظہار علمی ہوتا ہے۔ کہانی کہنے کے لیے موضوعات بھی بہت ہیں لیکن ان کے پیش کرنے میں نیا پن اور جدت ہونی چاہیے۔ افسانے میں معمولی کو غیر معمولی بنا کر پیش کیا جاتا ہے کہنے والا نئے رنگ ڈھنگ سے اپنے خیالات پیش کرتا ہے جو افسانے کی فضا کو موثر اور دلچسپ بناتا ہے۔

ممتاز شیریں مزید فرماتی ہیں:

''صرف اچھا مواد یا اچھی تکنیک کسی افسانے کو اچھا نہیں بنا سکتی کامیاب فنکار ہر طرح کے موضوع سے ایک اچھا افسانہ تخلیق کر سکتا ہے۔ وہ بلند عظیم اور گہرے مواد سے ایک معمار کی طرح مضبوط اور عالی شان افسانے کی عمارت تیار کر سکتا ہے وہ نازک اور چھوٹے موضوع سے ایک سنار کی طرح نزاکت و نفاست سے تراش کر خوبصورت اور نازک زیور کی مانند افسانہ تخلیق کر سکتا ہے''(۵)

افسانے میں تکنیکی تجربات کے حوالے سے مزید لکھتی ہیں:

''تکنیکی تنوع صرف جدید افسانے کی پیداوار ہے کیونکہ آج کا ادبی دامن بہت وسیع ہو گیا ہے۔ زندگی کے بہت سے پہلو جو احاطہ ادب سے خارج سمجھے جاتے تھے۔ ادب کے دامن میں سمیٹ لیے گئے ہیں۔ نئے افسانوں میں وہی تنوع ہے جو زندگی میں ہے مواد کے نئے پن کے ساتھ ساتھ تکنیکوں کے بھی نئے نئے تجربے ہو رہے ہیں''(۶)

بعض اوقات افسانے کا آغاز اور اختتام بھی تکنیک کے حوالے سے اہم کردار ادا کرتا ہے۔ کبھی کبھی افسانہ شروع ہوتے ہی قاری کو حیرت میں گم کر دیتا ہے۔ یعنی آغاز میں جاذبیت ہوتی ہے۔ بعض دفعہ اختتام اس انداز سے ہوتا ہے کہ وہاں افسانہ اچانک مڑ جاتا ہے اور کبھی افسانے کے انجام کا تعین ہی نہیں ہو پاتا۔

''اب افسانے کے آغاز اور انجام کا الگ الگ نظریہ ہے۔ پرانی کہانیوں اور ناولوں کے اختتام پڑھ کر ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ کہانی ختم ہو گئی ہے۔ لیکن اب یہ احساس آ چلا ہے کہ زندگی پیچیدہ ہے کوئی کہانی مکمل نہیں ہو سکتی۔ زندگی ایک نہ ختم ہونے والا تسلسل ہے۔ کہانی کا اختتام حدِ آخر ہے۔ داستان ہر مقام سے شروع اور ختم کی جا سکتی ہے۔ آج کے افسانوں اور ناولوں کا اختتام ایک نئے آغاز کی طرف اشارہ کرتا ہے''(۷)

افسانے کی تکنیک کو سمجھنے کے لیے ممتاز شریں نے جو وضاحتیں بیان کی ہیں اس سے خاصے حد تک ہمیں افسانے کی روح کو سمجھنے میں مدد حاصل ہوتی ہے۔ افسانے کی تنقید کے سلسلے میں ممتاز شیریں کی ''معیار'' پڑھنے اور لکھنے والوں کے لیے سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ افسانے کی تکنیک میں جہاں ممتاز شیریں نے طویل تجزیہ کیا ہے وہاں طویل مختصر افسانہ میں اختصار یا طوالت کا سوال نہیں بلکہ موضوع کا بڑا ہونا اہم ہے۔

''طویل مختصر افسانے کی ایک جداگانہ آرٹ فارم کی حیثیت سے کوئی قطعی تعریف نہیں ہے اور نہ اس کے حدود متعین کیے گئے ہیں بس یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ مختصر افسانے اور ناولٹ کی درمیانی صنف ہے۔ لیکن طویل مختصر افسانے میں ایک طرف کے اور دوسری طرف طویل افسانے میں کوئی ایسا حدِ فاصل نہیں کہ ہم یقین کے ساتھ یہ کہہ سکیں کہ مختصر افسانہ یہاں آ کر رک جاتا ہے اور یہاں سے طویل مختصر افسانے کی حد شروع ہو جاتی ہے اور اس کے آگے ناولٹ کے حدود ہیں (۸)''

معیار میں ممتاز شیریں نے ترقی پسند تحریک، ترقی پسند ادیبوں اور اس کے علاوہ سیاسی اثرات کے تحت ادیبوں کی ذہنی آزادی پر بھی اپنے مضامین میں بھرپور تجزیہ کیا ہے۔ ساتھ ساتھ انہوں نے پاکستانی ادب کے چار سالہ دور کا جائزہ بھی پیش کیا ہے۔ افسانے کی تنقید کے ساتھ ساتھ مغربی افسانے کا اثر مشرق پر اور مغرب افسانوں کا تقابل بھی کتاب میں شامل ہے۔ محمود ہاشمی کی رپورتاژ پر بات کرتے ہوئے کرشن چندر کو بھی موضوع بحث بنا لیتی ہیں۔ منٹو کی افسانہ نگاری، ان کے ارتقا اور تغیر اور فنی تکمیل پر بھی ایک تنقیدی مضمون تفصیلاً شامل ہے۔

مغربی افسانے کا اردو افسانے پر اثر کے عنوان سے ممتاز شیریں نے بحث کی ہے۔ اس ضمن میں انہوں نے عالمی ادبیات کے دو بڑے ادیبوں چیخوف اور موپساں کا ذکر کیا ہے۔ یہ دونوں نام مختصر افسانے کی تاریخ میں بہت اہمیت کے حامل ہیں۔ علاوہ ازیں مغربی افسانہ نگاروں اور ان کے افسانوں کا وسیع اور مکمل تقابل پیش کیا گیا ہے۔ اس باب میں انہوں نے بیدی پر چیخوف، منٹو پر، موپساں، احمد علی پر کافکا، کے اثرات کا محاکمہ کیا ہے۔

"چیخوف اور موپساں نے اردو افسانہ نگاری کو متاثر کیا۔ چیخوف کا افسانہ داخلی آواز ہے اور موپساں کا افسانہ خارجی آواز۔۔۔۔۔۔ پر دونوں آوازیں مل کر افسانہ نگاری کے فن کی تکمیل کرتی ہیں"(۹)

ممتاز شیریں کا ذہن کشادہ اور فکر وسیع ہے۔ معیار میں ترقی پسند ادب کے باب میں انہوں نے ترقی پسند ادب کی وسعت اور عالمگیریت پر بات کی ہے۔

"وہ ادب جو زندگی کو اپنے حقیقی روپ میں پیش کرے جس میں زندگی کی تفسیر ہی نہیں تنقید بھی ہو اور جس میں زندگی کو بہترین بنانے کی صلاحیت ہو۔"(۱۰)

ترقی پسند ادب کے حوالے سے اُن کا تجزیہ اہمیت کا حامل ہے۔ زندگی کے روشن اور تاریک پہلو ہوتے ہیں۔ مقصدی ادب کا یہ اثر نہیں ہونا چاہیے کہ وہ صرف تاریک پہلوؤں کی نشاندہی کرے۔ اس تجزیے کے پس پردہ محرکات پر نظر ڈالی جائے تو یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ ممتاز شیریں ادب کے بارے میں جو نظریہ پیش کرتی ہیں وہ آفاقی ہے۔ اُن کی تنقید افسانوی تناظر میں سامنے آتی ہے۔

اُن کے نزدیک افسانے اور ناول میں صحت مند اقدار کو ٹھوس حقائق کے ساتھ پیش کرنا چاہیے تاکہ اس کی معنویت کو کسی قسم کا ضعف نہ پہنچے۔ افسانے پر انہوں نے اور بالخصوص منٹو پر انہوں نے جو تنقیدی سرمایہ پیش کیا ہے وہ آج تک ہمارے ناقدین کے لیے مشعل راہ ہے۔ ممتاز شیریں نے منٹو کے شاہکار افسانوں بابو گوپی ناتھ، دستک، سوگندھی، پر جو رائے پیش کی ہے اُس سے انکار ممکن نہیں۔ انہوں نے اس تجزیاتی انداز سے افسانوں کے باطن میں جھانک کر منٹو کی ادیبانہ صلاحیتیں کا کھوج لگایا ہے۔ مثلاً "ٹھنڈا گوشت" کے متعلق لکھتی ہیں:

"منٹو کے اسلوبِ تحریر میں اب غضب کی چستی ہے۔ ٹھنڈا گوشت اتنا گھٹا ہوا چست اور مکمل افسانہ ہے کہ اس میں ایک لفظ بھی گھٹایا بڑھایا نہیں جا سکتا"(۱۱)

اردو ادب میں ممتاز شیریں اپنی علمیت، تنقیدی بصیرت کی وجہ سے شہرت کی حامل ہیں۔ ممتاز شیریں نے اپنی تحریروں میں مغربی ادیبوں اور ادب کے حوالوں سے کسی کو مرغوب کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ ادب کی آفاقی مماثلتوں اور مشابہتوں کا معروضی انداز سے جائزہ لیا ہے اور اردو کے ان ادیبوں کا تجزیہ کیا ہے جو مغربی ادب یا ادیبوں سے استفادہ کرتے رہے ہیں یا کسی طور پر ان سے متاثر تھے۔ چنانچہ ممتاز شیریں کے یہاں مغربی ادب کا حوالہ مشرقی ادب کی افہام و تفہیم اور تجزیہ و موازنہ کا اک وسیلہ ہے اور اس وسیلے سے نہ صرف مشرقی ادیبوں کی قدر و قیمت کا تعین کرتی ہیں۔ بلکہ ان کو مغربی ادب کے حوالے سے جانچتی ہیں۔(۱۲) ممتاز شیریں خود افسانہ کی خالق بھی ہیں اور مترجم بھی۔ اردو تنقید میں اپنے معیاری کام کی وجہ سے معتبر بھی۔ اردو افسانے پر آج کل جو تنقید ہو رہی ہے اس روایت کا آغاز ممتاز شیریں نے کیا۔ معیار میں انہوں نے اپنے مضامین کے تحت مختلف افسانہ نگاروں کی تخلیق کاوشوں کی خوب داد دی ہے۔ یہ صرف ممتاز شیریں کا ذاتی تاثر نہیں بلکہ یہ ایک صحت مند تجزیہ ہے۔

روبینہ بیگم پی ایچ ڈی اسکالر شعبہ اردو، جامعہ پشاور

حوالہ جات

۱۔ سلام سندیلوی، ڈاکٹر، ادب کا تنقیدی مطالعہ، مکتبہ میری لائبریری لاہور، ۱۹۸۲، ص ۱۴۲

۲۔ اسلم جمشید پوری، ڈاکٹر، اُردو افسانہ تعبیر و تنقید، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۶، ص ۱۰

۳۔ ممتاز شیریں، معیار، پیش لفظ، نیا ادارہ لاہور۔ ۱۹۶۳، ص ۱۱

۴۔ ایضاً

۵۔ ایضاً

۶۔ ایضاً

۷۔ ایضاً

۸۔ ایضاً

۹۔ فردوس انور قاضی، ڈاکٹر۔ اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، مکتبہ عالیہ، لاہور۔ ۱۹۹۱، ص ۴۸

۱۰۔ ممتاز شیریں، معیار، پیش لفظ، نیا ادارہ لاہور۔ ۱۹۶۳، ص ۰۷

۱۱۔ ایضاً

۱۲۔ ابو بکر عباد، ممتاز شیریں ناقد کہانی کار، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۶، ص ۲۰۱

محمد سعید کی ناول نگاری کا تنقیدی جائزہ

محب اللہ خٹک

ABSTRACT

The land of Khyber Pakhtunkhwa is very fertile from literature point of view. it has created a lot of legend man of literature who shown the name of this province in both national and international level . Pashto and persian men of literature and poets have enriched clap of this province to their role in the field of literature. As far as Urdu prose is concerned , it started in this province in 1960s. Muhammad Saeed is one of the most important name in the field of urdu novel in Khyber Pakhtunkwa. He gained popularity through both quality and quanitity of prose writings. He wrote scores of historical novels.

ادبی حوالے سے اگر دیکھا جائے تو خیبر پختونخواہ کی سرزمین بڑی زرخیز ہے۔ اس مٹی سے بڑے بڑے ادیبوں نے جنم لیا۔ جنھوں نے اپنے کارناموں کے سبب نہ صرف قومی سطح پر بلکہ بین الاقوامی پر اس صوبے کا نام روشن کیا، پشتو اور فارسی ادباء اور شعراء نے تو قدیم زمانے سے اپنے علمی اور ادبی کارناموں سے اس صوبے کے دامن کو مالا مال کیا لیکن جہاں تک اردو نثر کا تعلق ہے تو صحیح معنوں میں اس صوبے میں نثر کا آغاز بیسویں صدی کے چھٹے دہائی میں ہوا۔

خیبر پختونخواہ میں اُردو ناول کا ایک اہم نام محمد سعید کا ہے۔ آپ کا تعلق ڈیرہ اسماعیل سے ہے آپ نے اس صنف نثر سے خیبر پختونخواہ کے جنوبی اضلاع کے اُردو نثری ادب کو سرفراز کیا اور نہ صرف مقدار بلکہ معیار کے لحاظ سے بھی قبولیت عام حاصل کی۔ انہوں نے بیسویں تاریخی ناول لکھے۔ اُن کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے تاریخی واقعات کھنگال ڈالے اور اُنہیں ایک نیا روپ دے کر قارئین کے سامنے لے آئے جو زمانے کے گرد کی وجہ سے نگاہوں سے اوجھل ہو چکے تھےجس کا مقصد عام لوگوں کی اذہان میں اسلام کے کارنامے یاد دلا کر اُن میں جوش وجذبہ پیدا کرنا تھا۔ اس طرح ہو سکتا ہے کہ ان کا جذبہ حریت جاگ اُٹھے اور وہ ایک بار پھر دنیا پر حکمرانی کے قابل ہو سکیں۔

اگرچہ محمد سعید کے ہاں خاص منصوبہ بندی کی کمی ہے لیکن اس کے باوجود اُن کے ناول تب سے اب تک بڑے شوق سے پڑھے جاتے ہیں اور اپنے ہم عصر تاریخی ناول نگاروں کی فہرست میں اولیت کے حامل ہیں۔ اُن کے ناولوں میں آج بھی وہی دل کشی پائی جاتی ہے جو آوائل میں تھی۔ اُن کے جملہ ناول فن کی کسوٹی پر پورا اترتے ہیں اور ادب عالیہ میں جگہ پانے کے مستحق ہیں۔

محمد سعید کا پہلا ناول۔"فاتح فرانس" ہے جو تیئس ابواب اور تین سو چورانوے صفحات پر مشتمل ہے۔ ہر باب کا اپنا الگ عنوان ہے۔ اس کو ۱۹۵۴ میں بساط ادب، لاہور نے شائع کیا۔

اِس ناول میں فاضل ناول نگار نے آٹھویں صدی عیسوی میں فرانس کے سرحدی علاقوں پر مسلمانوں کے حملوں احوال تحریر کیا ہے اور اس کا پس منظر پوری تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے۔ اس ناول کو لکھتے ہوئے ناول نگار ماضی میں اس طرح کھو جاتا ہے کہ حال کی مرقع کشی اُن کے پیشِ نظر نہیں رہتی۔ ناول کا پلاٹ مربوط ہے اور جملہ واقعات میں ایسی ترتیب پائی جاتی ہے کہ جیسے موتی لڑی میں پروئے گئے ہوں۔ اس بابت محمد علی بخاری لکھتے ہیں؛

"ناول کا پلاٹ مضبوط اور کسا ہوا ہے۔ ہر واقعہ دوسرے واقعہ کا منطقی نتیجہ معلوم ہوتا ہے اور کہانی میں ایک مسلسل ارتقاء موجود ہے۔"(1)

اُن کا دوسرا ناول "صقلیہ" ہے جو کہ اکیس ابواب پر مشتمل ہے۔ فاتح فرانس کی طرح اس کے بھی ہر باب کا عنوان الگ ہے۔ اِس کو قومی کتب خانہ، لاہور نے ۱۹۵۷ء میں زیورِ طبع سے آراستہ کیا۔ اِس ناول کے واقعات کی کڑیاں رومی اور افریقی ریاستوں میں مسلمانوں کی فتوحات اور دین کی تبلیغ کے لیے کی گئی تگ و دو سے ملتی ہیں۔ "صقلیہ" پلاٹ، تاریخ نویسی، کردار نگاری اور مرقع کشی۔ الغرض ہر لحاظ سے ایک کامیاب ناول گردانا جاسکتا ہے۔

موصوف کے اُسلوبِ تحریر کا ایک نمایاں وصف اُن کا جمالیاتی نقطۂ نظر بھی ہے۔ اپنی فطری نفاست پسندی اور ذوق جمال کی بدولت وہ اپنے ناولوں میں ایک رومانی فضا پیدا کر لیتے ہیں جو قاری کو متاثر کیے بغیر نہیں چھوڑتا۔ اِس پر مستزاد یہ کہ وہ منظر نگاری میں بھی یکتا ہیں۔ وہ مختلف مناظر کی مصوری ایسی خوبی اور حسن سے کرتے ہیں کہ بیان عین فطری اور اصل مناظر سے کہیں زیادہ موثر، زور دار اور دل کش معلوم ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو؛

"افقِ خاور پر سپیدہ سحر طلوع ہو رہا تھا۔ صحرا کا سکوت بتدریج زندگی کے شور میں ڈھل رہا تھا اور آبی جانوروں کے غول نہ جانے کہاں کہاں رات بسر کرنے کے بعد روم کے دھلے ہوئے نیلگوں دامن پر رقص کرنے لگے تھے۔ اچانک اِن مسافرانِ صحرا کی نگاہیں سامنے اٹھیں۔ کار تھیج کے عظیم الشان کلیسا کے اُونچے اُونچے مینار دور ہی سے دکھائی دینے لگے تھے اور اِس قدیم تاریخی شہر کی عمارت ایک درخشندہ پسِ منظر کے ساتھ منظر عام پر اُبھری۔"(2)

ناول کے کرداروں میں کسی قسم کا جھول محسوس نہیں ہوتا۔ کہانی کے واقعات میں کئی مواقع پر نشیب و فراز آتے ہیں جو کہانی کے تسلسل پر اثرانداز نہیں ہوتے بلکہ واقعات کا تسلسل اور انجام ناول کے پلاٹ کو مضبوط بناتے ہیں؛

"ناول کا اُسلوب رواں اور جاذب توجہ ہے۔ بہترین مکالمہ نگاری اِس ناول کو کامیاب بنانے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔"(3)

محمد سعید کے تیسرے ناول کا نام "تیمور" ہے جو اٹھارہ ابواب پر پھیلا ہوا ہے۔ اِس کو مقبول اکیڈیمی، لاہور نے ۱۹۵۸ء میں پہلی بار شائع کیا۔

اس ناول کی کہانی ہند کے مشہور مسلمان سلطان فیروز شاہ تغلق کے بعد وہاں کی سیاسی ابتری اور دگرگوں حالات کے پیشِ نظر امیر تیمور کے ہندوستان پر لشکر کشی پر مبنی ہے۔

ناول کا پلاٹ اگرچہ کمزور ہے لیکن واقعات کا تسلسل اور واقعیت میں مربوطیت نے اس کی کہانی میں دلچسپی پیدا کی ہے۔ اِس میں اصلیت کی بھی کمی ہے۔ مختلف کردار داستانی ہیروز لگتے ہیں جو اکیلے میں بہت سوں پر بھاری ہوتے ہیں۔ واقعات کے بیان میں حد درجہ جذباتیت پائی جاتی ہے۔ البتہ اِس ناول میں ناول نگار کی مرقع کشی کا ہنر پورے عروج پر نظر آتا ہے اور ساتھ ہی مکالمہ نگاری کی صلاحیت سے ہر کردار کے باطن کو اُس کے مکالموں سے ظاہر کر دیتے ہیں؛

"ناول کا پلاٹ بے ہنگم سا محسوس ہوتا ہے، تاہم تابڑتوڑ واقعات کے بعد متوقع نتائج ظہور پذیر ہونے اور گذشتہ واقعات کو آئندہ واقعات کے ساتھ جوڑنے کے سبب منصف کسی حد تک کامیاب ہوئے ہیں۔"(4)

مجموعی طور پر "تیمور" محمد سعید کا ایک کامیاب ناول ہے جس میں خامیوں کی نسبت فکری و فنی خوبیاں زیادہ ہیں۔ اس لیے یہ کہنا بے جانہ ہو گا کہ اُردو کے تاریخی ناولوں میں یہ ایک اچھا اضافہ ثابت ہوا ہے۔

محمد سعید کا ناول "آتش فشاں" جو قومی کتب خانہ، لاہور کے زیر اہتمام ۱۹۶۰ء میں شائع ہوا۔

اس ناول کا موضوع جنگِ عظیم اول میں مسلمانوں کی شکست اور ترکی میں سلطان عبدالحمید کی حکومت کا خاتمہ، انقلابی حکومت کے قیام، فلسطین میں یہودی آبادکاری اور بعد ازاں وہاں ایک آزاد اسرائیلی ریاست کا قیام۔ اِس سبب عربوں کی بے چینی جیسے واقعات پر مشتمل ہے۔

کہانی اگرچہ مختصر ہے لیکن مصنف کو تانا بانا بننے میں کافی محنت کرنا پڑی ہے۔ اس کے باوجود ناول کے واقعاتی نہج میں وہ حقیقت پسندی محسوس نہیں ہوتی ہے جو کسی ناول کی فنی خوبی شمار ہوتی ہے نیز اس کے وحدت تاثر کا سبب بنتی ہے۔ واقعات کے بیان میں بے جا طوالت ہے جس کے باعث پلاٹ میں جھول رہ گیا ہے۔ بعض واقعات تو سرے سے خلاف عقل معلوم ہوتے ہیں۔ ہیرو اور ہیروئن کے کردار بھی بے جان معلوم ہوتے ہیں جس کے باعث اُن کی کرداری خصائص دب کر رہ گئی ہیں اور اُن پر منفی پن کی چھاپ پڑ گئی ہے۔

فاضل مصنف نے واقعاتی بیان میں اختصار کی بجائے طوالت سے کام لیا ہے اور جو بات ایک صفحہ میں بیان ہو سکتی تھی اُس کو کوئی صفحات پر پھیلا دیا ہے جس سے پلاٹ کی گرفت ہاتھوں سے نکل جاتی ہے؛

"تاریخی واقعات میں بھی ربط و تسلسل کی کوئی صورت نہیں رکھی گئی جس سے ناول میں دلچسپی کا عنصر غیر مفقود ہو جاتا ہے اور ایک ناگواریت کی فضا چھا جاتی ہے۔ بے جا طوالت اور جزئیات نگاری نے مکالمہ نگاری کو بھی نقصان پہنچایا ہے۔"(5)

باالفاظِ دیگر یہ ناول محمد سعید کے کامیاب ناولوں کے سفر کو جاری نہیں رکھتا کیوں کہ بے جا طوالت، خلافِ عقل امور کی سرانجام دہی، پلاٹ کی کمزوری اور دیگر خامیوں کے باعث یہ ناول پڑھنے والوں کے لیے دلچسپی کی بجائے بوریت کا سبب بنتا ہے۔ اِس کی مقبولیت کوئی خاص نہ رہی۔

محمد سعید کا ناول "اطلس" جو ۱۹۶۲ء میں مقبول اکیڈیمی لاہور میں چھپا۔ ہر باب کا الگ عنوان ہے۔ اِس ناول کی پوری کہانی تاریخی پسِ منظر میں تخیلاتی واقعات و حادثات پر مبنی ہے جو الجزائر کی آزادی سے پہلے کی ہے۔ اِس میں ملک کے حریت پسندوں اور غداروں کے بیچ کشمکش کی فضا اور آخر میں وطن کی آزادی کا سورج طلوع ہوتے ہی ملکی غداروں کا خاتمہ جیسے واقعات کی تار و پود ملتی ہے۔ یہ واقعات بڑے پُر تجسس انداز میں لکھے گئے ہیں جو قاری کی دلچسپی کو کسی حد تک برقرار رکھتے ہیں۔ اگرچہ ناول میں پلاٹ کمزور ہے لیکن واقعات کے اُتار چڑھائو میں ڈرامائی عناصر دخیل ہیں جو ناول کو پر تجسس بناتے ہیں اور اُس میں تدریجی ارتقاء کا باعث بنتے ہیں۔

ناول کے کرداروں کی مکالمہ نگاری زبردست ہے لیکن مختلف واقعات کے بیان میں بے ضرورت اختصار اور طوالت اور عدم دلچسپی کا باعث بنتے ہیں۔ ناول میں مجموعی طور پر منفی کرداروں کی بھرمار ہے۔ زبان و بیان کی روانی اور سلامت قابلِ تحسین ہے۔ اسلوب تحریر اپنے اندر دلچسپی اور جاذبیت کے اوصاف سے معمور ہے۔ محمد شاہ جہان کے بقول؛

"ناول کی زبان سلجھی ہوئی ہے اور بیانیہ حصے بھی سادہ ہیں۔ باالفاظ دیگر ناول کی عبارت نامانوس تشبیہات و استعارات اور اضافوں کے استعمال سے بوجھل نہیں ہے۔ (6)"

مجموعی طور پر ناول میں افسانے کا سا رنگ اور داستان گوئی کا انداز نظر آتا ہے۔ داستان سرائی کے شوق میں فاضل مصنف عام باتوں کو بھی کبھی کبھار قصے اور کہانی کے انداز میں بیان کرتے ہیں۔ ناول کا مجموعی تاثر اچھا ہے۔

"القاہرہ" محمد سعید کا ناول جو مقبول اکیڈیمی لاہور نے ۱۹۶۲ء میں شائع کیا۔

یہ ناول خوارزمی سلطنت کے بحیرہ قزوین کے ایک سرحدی علاقے پر تاتاریوں کے حملے اور وہاں قتل و غارت گری کے پسِ منظر میں لکھا گیا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار رکن الدین بیبرس ہوتا ہے جو اپنے والدین کے قتل کا انتقام لینے کی خاطر تاتاریوں سے لڑتا ہے اور اپنے والدین کے قاتل طرجیف (تاتاری سالار) کو قتل کر کے واپس فلسطین چلا جاتا ہے۔ وہ اس کے علاوہ اور کوئی قابل ذکر کارنامہ سرانجام نہیں دیتا۔ ویسے بھی مرکزی کردار کا انتقامی جذبہ اُس کی اہمیت کو کم کر دیتا ہے۔ کیوں کہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ صرف اپنے والدین کے قتل کا انتقام چاہتا ہے اور تاتاری سردار کو قتل کرنے کے بعد واپس لوٹ جاتا ہے۔

ناول میں مصنف نے کئی ضمنی واقعات کو بہت زیادہ تفصیل سے بیان کیا ہے جس کی چنداں ضرورت نہ تھی۔ اِس باعث پلاٹ بھی کافی کمزور دکھائی دیتا ہے اور اِس کی تیاری میں بھی مصنف کسی خاص مہارت کو بروئے کار نہیں لایا ہے۔ فاضل ناول نگار کے بیشتر ناولوں کی طرح اس ناول میں بھی پوری کہانی صیغہ غائب کی ضمیر میں بیان کی گئی ہے جو اگرچہ مشکل تکنیک ہے لیکن پُر اثر بہت ہے۔

راقم کے خیال میں فاضل مصنف نے اس تکنیک سے یہ فائدہ اُٹھایا ہے کہ پورے قصے کو قابو میں رکھا ہوا ہے۔ اگرچہ ناول فن کی کسوٹی پر تو پورا اُترتا ہے لیکن اس کو شہکار کہنا بے جا ہوگا کیوں کہ اس کے کسی بھی فکری یا فنی پہلو میں کوئی جاذبیت نہیں ہے۔

محمد سعید کا ناول "ہمایون" جو کل پچیس ابواب پر مشتمل ہے۔ ساتھ ساتھ ہر باب ذیلی ابوابوں میں منقسم ہے۔ اس کو پہلی مرتبہ مقبول اکیڈیمی لاہور نے ۱۹۶۲ء میں شائع کیا لیکن اس کی مقبولیت کا اندازہ اس امر سے لگایا جاسکا ہے کہ تاحال اس ناول کے درجن بھر سے زیادہ ایڈیشنز چھپ چکے ہیں۔

دراصل یہ ناول مغل بادشاہ ہمایوں اور شیر شاہ سوری کے مابین کشمکش، ہمایوں کی شکست۔ اُن کا ایران کا سفر، پھر سے تخت حاصل کرنے کی تگ ودو اور اس میں کامیابی کے پس منظر میں لکھا گیا ہے جس میں تاریخ کے ساتھ ساتھ رومان کو بھی بروئے کار لایا گیا ہے اور ہمایوں کی بابت ایک رومانی قصہ فرضی طور پر تشکیل دے گیا ہے۔

ناول کا مرکزی کردار حسب قاعدہ ہمایوں ہی ہے جسے مصنف نے ایک ہوشیار اور زیرک بادشاہ کے طور پر پیش کیا ہے جو اتفاقاً شیر شاہ سوری سے شکست کھالیتا ہے اور پھر عرصہ تک صحرانوردی کرتے ہوئے ایک مرتبہ پھر اپنے کھوئے ہوئے تاج و تخت تک رسائی حاصل کرتا ہے جو ان کی کمال ہنر مندی اور ذہانت کا ثبوت ہے۔

ناول کے آغاز میں مغلیہ دور کے بعض دلچسپ واقعات و حادثات کو بڑے استدلالی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ آگے چل کر ہمایوں کا شیر شاہ سوری کے ہاتھوں شکست اور انہیں درپیش مشکلات کا ذکر بڑی تفصیل کے ساتھ کیا گیا ہے مگر کافی منصوبہ بندی کے بعد ہمایوں کا ایک مرتبہ پھر تخت و تاج حاصل کرنا اچھنبے کی بات ہے جو حقیقت بھی ہے۔ اگرچہ واقعاتی اُتار چڑھائو میں بعض کردار بری طرح فیل نظر آتے ہیں لیکن چوں کہ اس کا پلاٹ عمدگی سے ترتیب دیا گیا ہے اس لیے کرداروں کی کمزوری سے قطع نظر ناول میں وحدت تاثر بھی جاتا ہے۔

چوں کہ ناول کا تعلق ہمایوں کی مہماتی زندگی سے بھی ہے لہٰذا مصنف کو سرزمین ہند کے کئی مشہور واقعات کی منظر کشی کرنے کا موقع بھی ملا ہے۔ ہندوستان کے میدانی علاقوں کے کھیتوں اور پہاڑی علاقوں کے پُرپیچ راستوں اور بہتے ندی نالوں کا ذکر خصوصی طور پر کیا گیا ہے۔ بقول محمد علی بخاری؛

"پنجاب کے کھیتوں کا منظر جس پُرکشش اسلوب میں بیان کیا گیا ہے، اِس میں اپنی مٹی سے محبت کا عکس جھلکتا ہے۔"(7)

جملہ فکری و فنی خصوصیات کی بنا پر "ہمایوں" اچھے ناولوں میں شمار کیے جانے کے قابل ہے۔

ناول "بغداد" جو ۱۹۶۳ء میں مقبول اکیڈیمی لاہور کے زیر اہتمام شائع ہوا۔ اس ناول کا بنیادی موضوع ہاروں الرشید کے دورِ حکومت میں اُن کی بہن عباسہ اور جعفر برمکی کے درمیان معاشقہ ہے جو ایوان اقتدار میں ایک زلزلے کا سبب بنا اور ہارون کی سیاست کی بساط الٹ کر رکھ دی۔ یوں ہارون کو اُن دونوں کو قتل کرنے کے سوا اور کوئی چارہ کار باقی نہ رہا۔

اِس میں ابتداء میں ہارون الرشید اور خلیفہ ہادی کے مابین سیاسی کشمکش کا احاطہ کیا گیا ہے جس کا اس سے پہلے مولانا شبلی نعمانی نے ہارون الرشید کی سوانح عمری "المامون" میں بطور خاص ذکر کیا ہے۔ اِس واقعہ کے بیان میں بنیادی فرق یہ ہے کہ مولانا موصوف نے خلیفہ ہادی کی موت کو اچانک اور طبعی قرار دیا ہے جب کہ محمد سعید نے اپنے ناول میں اِس کو ایک قتل سے مشابہ قرار دیا ہے جو ہارون الرشید نے اقتدار کے حصول کے لیے کیا لیکن دور سلطنت ہارون پر ایک داغ کی صورت میں ثبت ہوگیا کہ جس سے ان کے جبر و استبداد اور ظلم و ستم کے پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔

اِس ناول کی خصوصیت بھی یہی ہے کہ محمد سعید نے اپنے دیگر تاریخی ناولوں میں اس طرح کے معاشقوں کا ذکر بنیادی موضوع اور کردار کے طور پر نہیں کیا ہے۔

ناول میں ہارون الرشید کے اس منفی کردار سے ان کے تدبر اور حکمت پر سوالیہ نشان لگتا ہے۔ وہ ہارون جو بڑے باپ کا بیٹا ہے۔ حلیم الطبع شخصیت کا مالک ہے۔ اقتدار کے مسند پر تشریف فرما ہے مگر اِس کے باوجود ذاتی جذبات و احساسات اور خانگی معاملات میں برداشت کی قوت سے محروم ہے اور سب کچھ کر گزرنے پر کمربستہ رہتا ہے۔

ناول میں حسن و عشق کا معرکہ بڑا توانا ہے۔ مصنف تاریخ کے تانے بانے کے ساتھ ساتھ حسن و عشق کی کہانی بیان کر کے فضا کو رومانی قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن کرداروں کی شخصیات کے مقابلے میں مکالمے کمزور ہیں؛

"ناول میں مکالمے تاریخی شخصیتوں کے شایانِ شان نہیں ہیں۔ خصوصاً ہارون اور عباسہ ہارون اور ملکہ زبیدہ اور جعفر و عباسہ کے مکالمے کافی حد تک کمزور ہیں۔ (8)"

مصنف چوں کہ سرسید کے مقصدی تحریک کے زیر اثر ہیں لہٰذا اُن کے ناولوں کی تحریر میں اصلاحی رنگ کی فراوانی ہے نیز مسلمانوں کو اپنی عظمت رفتہ کا احساس دلانے کی پوری پوری کوشش کی گئی ہے۔

محمد سعید کا ایک اور تاریخی ناول "بحری عقاب" جو بیس ابواب پر مشتمل ہے۔ اس کو پہلی بار مقبول اکیڈیمی لاہور نے ۱۹۶۳ء میں زیورِ طبع سے آراستہ کیا۔

یہ ناول دسویں صدی ہجری کے عظیم اسلامی بحری سالار "خیر الدین باربروسہ" کی زندگی اور عسکری کارناموں کے پس منظر میں لکھا گیا ہے، جنہوں نے ہسپانیہ کے چارلس پنجم کے دورِ حکومت میں مسلمانوں کی اپیل پر الجزائر پر حملہ کیا اور اُس کو فتح کر کے سلطنت عثمانیہ کا حصہ بنا دیا۔ خیر الدین باربروسہ ایک بڑے اسلامی سپاہ سالار گزرے ہیں جنہوں نے کئی ممالک فتح کر کے اسلامی حکومت میں شامل کیے۔ اُنہیں بحری جنگ لڑنے کا بڑا تجربہ حاصل تھا۔ وہ نہ صرف اعلیٰ عسکری صفات رکھتے تھے بلکہ ایک بہترین منتظم بھی تھے جن کا ارادہ کبھی متزلزل نہیں ہوا کرتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں ان کے حوالے سے تجسس اور دلچسپی کے عناصر پائے جاتے ہیں چوں کہ ان کے سر کے سرخ بال تھے اس لیے انہیں "باربروسہ" کہا جاتا ہے۔ محمد علی ان کے حوالے سے لکھتے ہیں۔؛

"یہ کردار ایک زیرک، دانش مند، معاملہ فہم اور مہم جو شخص کا ہے جو اک طرف قائدانہ صلاحیتوں سے مالا مال ہے تو دوسری طرف دشمن کی چالوں اور عزائم سے بھی آگاہ ہے وہ اپنی ذہانت اور جفاکشی کے باعث ہر مشکل مہم کو اپنے لیے آسان تر بنا دیتا ہے۔"(9)

خیر الدین باربروسہ اِس ناول کا ہیرو ہے جب کہ ہیروئن ایک عیسائی دوشیزہ "ڈیانا" ہے جس کا کردار عجیب تضادات کا شکار ہے کیوں کہ ایک طرف تو وہ باربروسہ کے عشق میں گرفتار ہے تو دوسری جانب اُن کے بھائی کو بھی قتل کر چکی ہے۔ ایک طرف مسلمانوں کے لیے خیر کے جذبات اپنے دل میں رکھتی ہے تو دوسری جانب عیسائی مشن کے لیے سرگرم عمل بھی رہتی ہے اور جاسوسی کرتی رہتی ہے۔ بالآخر باربروسہ پر قاتلانہ حملہ بھی کر لیتی ہے لیکن وہ بچ جاتا ہے اور اس کو قید کر لیتا ہے۔

چوں کہ ناول کے پلاٹ میں تجسس کے عناصر مد نظر رکھے گئے ہیں جس کے باعث کرداروں کے مابین مکالمے بڑے جذباتی اور ذو معنی قسم کے ہیں جو دلچسپی سے خالی نہیں، مزید یہ کہ ناول کی کہانی جنگی مہمات پر مبنی ہے۔ اس وجہ سے مناظر کی تصویر کشی بھی بڑے جذباتی اور فصیح انداز میں کی گئی ہے جو قاری کے لیے اپنے اندر دلچسپی کا سامان رکھتے ہیں۔

ناول کے آغاز سے ہی تجسس اور تحیر کا آغاز ہو جاتا ہے جس میں پڑھنے والا کھو جاتا ہے اور ناول کو پورا پڑھے بغیر نہیں چھوڑتا۔ شاید یہی اس ناول کی خوبی اور کامیابی کا راز ہے۔

"المَوت" اہلِ تشیع کے فرقہ باطنیہ اور اس کے موجد حسن بن صباح کی خفیہ کاروائیوں، مخالفین سے نبٹنے کے انداز، قلعہ المَوت میں اس فرقہ کی جنت اور دیگر سرگرمیوں کے پس منظر میں لکھا گیا ناول ہے جو اٹھائیس ابواب پر مشتمل ہے۔ اس کو ۱۹۶۳ء میں مقبول اکیڈیمی نے شائع کیا۔ تب سے اب تک اس کے دسیوں ایڈیشن چھپ کر مارکیٹ میں آچکے ہیں جو اس کی مقبولیت کا واضح ثبوت ہیں۔

اس موضوع پر اس سے پہلے عبدالحلیم شرر بھی اپنا شہرہ آفاق ناول "فردوسِ بریں" لکھ چکے ہیں لیکن محمد سعید کے "المَوت" کہانی کا انداز اور برتاؤ "فردوس بریں" کے واقعے سے قدرے مختلف ہے۔ بقول محمد علی بخاری؛

"عبدالحلیم شرر نے "فردوسِ بریں" میں صرف فرقہ باطنیہ کے خفیہ کاروائیوں کو موضوع بنایا ہے جب کہ محمد سعید نے اُس وقت کے بین الاقوامی حالات سے بھی اعتناء کیا ہے۔"(10)

اس کوشش کے باعث ناول کی ضخامت میں خاصا اضافہ ہوا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ پلاٹ کی گرفت بھی ڈھیلی پڑ گئی ہے۔

اس ناول کا مرکزی کردار اگرچہ حسن بن صباح ہے لیکن ضمنی کرداروں میں سب سے توانا کردار "عظیم" اور "زلیخا" ہیں۔ عظیم کی المَوت میں جب زلیخا سے ملاقات ہو جاتی ہے تو وہ اسے دل دے بیٹھتا ہے اور حسن بن صباح کو اپنا محسن سمجھنے لگتا ہے لیکن زلیخا کو اس مردود کی شاطر چالوں اور دھوکے فریب کی سرگرمیوں کا علم ہوتا ہے۔ اس لیے وہ قلعہ المَوت سے بہر صورت باہر نکلنے کو بے تاب ہوتی ہے۔

ناول کی کہانی ان دونوں کے قلعہ المَوت سے فرار کی کہانی بھی ہے اور حسن بن صباح کی اسلام دشمنی کا احوال بھی۔ ناول میں فاضل مصنف نے عظیم اور زلیخا کی باہمی محبت اور جذباتی ملاپ کو یوں بیان کیا ہے؛

"زلیخا نے بھی زندگی کا ثبوت دیا۔ وہ شوق سے کانپتے ہوئے ہاتھ پھیلائے عظیم کی طرف بھاگی لیکن اس کے قریب آنے سے پہلے بیتاب ہو کر گری۔ عظیم نے بڑھ کر اُس کا سر اپنی گود میں لیا اور اُس کی پیشانی پر بوسہ دینے کے لیے جھک گیا لیکن زلیخا نے اپنا چہرہ دونوں ہاتھوں میں چھپا لیا۔"(11)

مصنف نے ناول میں جملہ کرداروں پر خوب توجہ دی ہے اور ان کے حسن و خوبی کو خوب صورت پیرائے میں بیان کیا ہے۔ اگرچہ بعض ضمنی کردار اپنے آپ میں کمزور پہلوئوں کے حامل بھی ہیں جس سے ناول کی عمومی فضا پر اثر پڑتا ہے لیکن مجموعی طور پر جملہ کرداروں سے قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

"المَوت" کے کردار اگرچہ "فردوس بریں" کے کرداروں کی طرح جان دار نہیں لیکن پھر بھی اپنے اندر معنویت اور اظہار کی ایک دنیا لیے ہوئے ہے۔ ایک ایک کردار اصلی لگتا ہے۔ کسی واقعے پر فرضی ہونے کا گمان نہیں گزرتا ہے۔

راقم کے خیال میں المَوت مہم جوئی، تجسس، حسن و عشق کا بیان، دھوکے اور فریب کی بجائے بہادری اور دلیری کی حمایت ایسے عوامل ہیں جو اس ناول کی کامیابی میں ممد ثابت ہوئے ہیں۔

اِس ناول کی منظر نگاری کو بڑی فوقیت حاصل ہے کیوں کہ فاضل مصنف نے مختلف مقامات کی الفاظ میں ایسی تصویر کشی کی ہے کہ قاری خود کو اس منظر کا ایک حصہ گردانے لگتا ہے۔ ایک منظر ملاحظہ ہو؛

"جب اُس کی آنکھ کھلی تو آسمان کو دیکھا۔ اُس میں بادل کا داغ تک نہ تھا۔ حد نگاہ تک پھیلی ہوئی بے شکن زمردیں چادر۔۔ وہ اُٹھ بیٹھا۔ اُس کے قریب پرندوں کا ایک قافلہ ریت پر دوڑنے کے بعد ہوا میں بلند ہو گیا۔ وہ چکر کاٹنے لگے اور گردنیں موڑ موڑ کر ایک دوسرے کو بلانا شروع کر دیا۔ وہ ایک جزیرے میں آگیا تھا۔ (12)"

محمد سعید کے دیگر ناولوں کی طرح اِس ناول میں بھی ماضی کی بازیافت ایک اہم جزو کے طور پر ابھرتا ہے لیکن وہ ماضی کے اسیر ہو کر نہیں رہ جاتے بلکہ کسی بھی حال میں مستقبل کو نظر انداز نہیں کرتے۔ اُن کا رجحان بین الاقوامی حالات کی طرف بھی رہتا ہے اور اس فرقہ کے مابعد پڑنے والے اثرات کو بھی انہوں نے پیش کیا ہے۔

"مدینتہ الیہود" محمد سعید کا ناول جو ستائیس ابواب پر مشتمل ہے۔ اس کو پہلی مرتبہ مقبول اکیڈیمی لاہور نے ۱۹۶۴ء میں شائع کیا۔

ناول کا موضوع اندلس میں عیسائی حکمران فرڈی نینڈ (Ferdi Nind) کے ہاتھوں مسلم حکمرانی کا خاتمہ ہے ۔ ناول کے مرکزی کردار طریف (Taraif) اور (Salsal) ہیں جو باہمی جذبہ محبت میں پیوستہ ہیں ۔ دیگر تاریخی کرداروں میں فرڈی نینڈ (Ferdi Nind) اور اُس کی زوجہ "ازابیلا" (Azabela) شامل ہیں۔ کئی اور چھوٹے ضمنی کردار بھی ہیں جو اپنی اپنی جگہوں پر خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔

ناول کا پلاٹ آغاز ہی سے کمزور دکھائی دیتا ہے۔ اس میں واقعات کی بھرمار تو نہیں لیکن جو واقعات سردست ناول کا حصہ ہیں، وہ ایک دوسرے سے قطعی پیوست نہیں ہیں اور نہ ہی ان واقعات میں کوئی منطقی تسلسل پایا جاتا ہے کہ ایک کے بعد دوسرا واقعہ فطری معلوم ہو۔ آغاز بڑے رومانوی اور دلچسپ واقعے سے ہوتا ہے لیکن آگے چل کر ہیرو، ہیروئن ایک دوسرے کے ساتھ گھومتے پھرتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے دور چلے جاتے ہیں۔ اُن میں تفاوت پیدا ہو جاتی ہے اور ارتقائی صورت مفقود ہو جاتی ہے۔ ہیرو اور ہیروئن کم عمر ہوتے ہیں، اس لیے ان سے جابجا فروگذاشتیں ہوتی ہیں جو پلاٹ کی کمزوری اور ناول کی دل کشی میں مانع ثابت ہوتی ہیں۔

ناول کا ہیرو طریف (taraif) دینی اور دنیاوی علوم کے حصول سے بے زار ہوتا ہے لہذا وہ فن حرب میں ماہر ہونا چاہتا ہے اور اسی طرف راغب ہو جاتی ہے۔ بعض مقامات پر جہاں سنسنی خیزی کی صورت بلاجواز ہوتی ہے۔ مصنف تحیر آمیز واقعات کے ذ۔ریعے تجسس قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن جہاں ایسی صورت حال کی ضرورت ہوتی ہے، وہ انتہائی سنجیدہ پن کا شکار ہوتے چلے جاتے ہیں۔ محمد علی بخاری لکھتے ہیں؛

"طریف کے کردار کا آغاز دلچسپ اور جاذب ہے لیکن اِس میں ارتقائی صورت نہایت کمزور ہے۔ وہ بیک وقت ایک عاشق زار بھی ہے اور سپاہی بھی۔ بایں صورت وہ دونوں طرف کے تقاضے پورے کرنے میں ناکام نظر آتا ہے۔" (13)

ہیرو طریف اچھا سپاہی بھی نہیں بن پاتا۔ صرف قاضی کے قتل کے علاوہ اُس کی کوئی جنگی حکمت عملی یا سرگرمی نظر نہیں آتی اور نہ ہی کوئی کارنامہ سر انجام دیتا ہے۔ وہ اکثر و بیشتر ناکامیوں کا سامنا کرتا ہے۔ دوسری جانب محبوب کی جدائی میں آنسو تو بہاتا ہے لیکن وصل میں لذت سے ہم کنار نہیں ہوتا۔ اس کے برخلاف ہیروئن "سلسل" کا کردار خاصا جان دار ہے کیوں کہ وہ محبت کا مفہوم سمجھتی ہے۔ وفاداری نبھانا بھی جانتی ہے۔ ہیرو کے دل کو کبھی لبھاتی ہے۔

دیگر کردار مثلاً علی ابیطار، یسار بن احمد یسار، ابو یوسف، جولیانا، جبیر صقلبی وغیرہ اپنی جگہ اہم ہیں۔ ناول میں مکالمہ نگاری پر خاصی توجہ دی گئی ہے۔ ہیرو اور ہیروئن کے مابین حسن و عشق کے مکالمے بڑے زوروں کے ہیں اور نپے تلے انداز میں کہے جاتے ہیں جس سے ناول کی عمومی فضا پر مثبت اثر پڑتا ہے۔ مثلاً ایک مختصر سا مکالمہ ملاحظہ ہو؛

"طریف نے ریت سے کھیلنا شروع کر دیا۔

"وہ شخص مجھے کبھی اچھا نہیں لگا جو یہ سمجھتا ہو کہ اس سے ڈر رہا ہوں۔

دیکھیے بانو! میں ایک بار پھر بتائے دیتا ہوں، جو شخص یہ سمجھے کہ میں اُس سے

ڈرتا ہوں، میں اُس کو کبھی معاف نہیں کرتا۔"

"اور اگر وہ معافی مانگ لے۔۔؟ک"

"مجھے بے وقوف ثابت کرنے کے بعد۔۔"

لڑکی نے بڑے بھولپن، بانکپن سے اثبات میں سر ہلایا۔

طریف بولا

"نہیں جب اُس نے مجھے ڈرپوک کہہ کر حملہ کر دیا تو پھر اُسے معاف نہیں کر سکتا۔"

"پھر تو تم ظالم ہوئے۔۔"

"کیسے۔۔؟"

تم نے کل ہی تو کہا تھا کہ جو شخص کسی دوسرے کو نادم دیکھ کر بھی قصور معاف نہیں کرتا

وہ ظالم ہے۔"(14)

محمد سعید کا یہ ناول مثالی نہیں ہے اگرچہ اس کی زبان سادہ اور سلیس ہے اور انہوں نے طریف اور سلسل کی صورت میں حسن و عشق کی معرکہ آرائیوں کو بھی اس میں سمجھانے کی کوشش کی ہے مگر ناول کے اصل مقصد پر اس کو غالب نہیں آنے دیا ہے۔

محمد سعید خیبر پختونخوا کے ان ناول نگاروں میں شامل ہیں جنہوں نے تاریخی ناولوں کو ایک پہچان دی ہے اور کثیر تعداد میں ناول لکھے ہیں، ان کے ناول اگرچہ بہت ہی اعلیٰ سطح کے نہیں ہیں لیکن ان کے ناول بار بار چھپے اور ان کا ایک فین کلب اب بھی موجود ہے۔ جو اس بات کی دلیل ہے کہ وہ فن ناول نگاری میں اہمیت کے حامل ہیں۔

محب اللہ خٹک، پی ایچ۔ڈی اسکالر شعبہ اردو جامعہ پشاور

حوالہ جات

1 محمد علی بخاری گل بہ داماں مثال پبلشر، فیصل آباد ۲۰۱۱ ص ۱۰۳

2 محمد سعید صقلیہ قومی کُتب خانہ، لاہور ۱۹۵۷ ص ۲۹۵

3 محمد علی بخاری گل بہ داماں مثال پبلشر، فیصل آباد ۲۰۱۱ ص ۱۰۶

4 محمد علی بخاری گل بہ داماں مثال پبلشر، فیصل آباد ۲۰۱۱ ص ۱۰۶

5 محمد علی بخاری گل بہ داماں مثال پبلشر، فیصل آباد ۲۰۱۱ ص ۱۱۲

6 محمد شاہ جہان محمد سعید کی تاریخی ناول (غیر مطبوعہ مقالہ، ایم فل سطح) ص ۱۵۸

7 محمد علی بخاری گل بہ داماں مثال پبلشر، فیصل آباد ۲۰۱۱ ص ۱۱۶

8 محمد شاہ جہان محمد سعید کی تاریخی ناول (غیر مطبوعہ مقالہ، ایم فل سطح) ص ۱۶۴

9 محمد علی بخاری گل بہ داماں مثال پبلشر، فیصل آباد ۲۰۱۱ ص ۱۱۸

10 محمد علی بخاری گل بہ داماں مثال پبلشر، فیصل آباد ۲۰۱۱ ص ۱۱۹

11 محمد سعید الموت مقبول اکیڈیمی لاہور ۱۹۶۳ ص ۹۶

12 محمد سعید الموت مقبول اکیڈیمی لاہور ۱۹۶۳ ص ۲۷۹

13 محمد علی بخاری گل بہ داماں مثال پبلشر، فیصل آباد ۲۰۱۱ ص ۱۲۲

14 محمد سعید مدینۃ الیہود مقبول اکیڈیمی لاہور ۱۹۶۴ ص ۲۰

حامد سروش کی شاعری میں جدت پسندی

صدف عنبرین

ABSTRACT

A poet is always a reflection of his time, trends and moral values and we can see the whole picture of that Ara in his creation .Hamid saroch is one of thefamous poet of Khyber Pakhtoon Khwa.He belongs to indo pak subcontinent.He came to Pakistan at his early age .He did his masters in Urdu in 1963 from university of Peshawar .He had only one poetry collection named "Bejawaz"and in present article ,I had attempted a critical analysis of his book and in this Analysis I come to know that he payed his full attention on Diction . rather than ideas

`حامد سروش اور ان کے خاندان کا تعلق ہندوستان کی ریاست بھوپال سے تھا۔ وہ تقسیم ہند کے بعد مستقلاً صوبہ سرحد جسے اب خیبر دپختونخوا کہا جاتا ہے آباد ہوئے اور اسی صوبے کے مختلف کالجوں میں اردو کے پروفیسر کی حیثیت سے تدریسی فرائض انجام دیتے رہے۔ اس مختصر سے تعارف کا مقصد یہ بھی ہے کہ ان کی شاعری میں زبان اور ناسٹلجیا کے جو رویے ہیں ان کی گراہ کشائی میں آسانی ہو۔

ایک زمانہ تھا جب وہ اور ان کی بہن سیدہ حنا ایبٹ آباد اور پشاور کی ادبی محفلوں کی رونق ہوا کرتے تھے لیکن بعد میں وہ مستقل طور پر نوشہرہ میں آباد ہو گئے اور ادبی محافل سے ان کا رشتہ ایک لحاظ سے ٹوٹ گیا انہوں نے بعض دوستوں سے یہاں کے ادبی حلقوں کی منافقت اور ناآشنائی کا شکوہ بھی کیا گویا ادبی محافل سے دوری انہوں نے احتجاجاً اختیار کرلی تھی۔ اس کا نقصان انہیں یہ ہوا کہ وہ تخلیقی طور پر inspiration سے محروم ہو گئے اور یوں ان کی شاعری بلکہ خود حامد سروش بھی منظر عام سے ہٹ گئے۔

جہاں تک ان کی شاعری کا تعلق ہے وہ کئی حوالوں سے محلِ نظر ہے۔ اسے ہم ادبی تناظر میں صف اول تو کیا دوسری صف میں بھی مشکل ہی سے جگہ دے سکتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر نذیر تبسم:

"حامد سروش کی شاعری اپنے تمام تر زاویوں میں کہیں بھی چونکا دینے کا ہنر نہیں رکھتی اگرچہ شاعری کا مقام و منصب چونکا دینا نہیں پھر بھی افکار کے دریچے کھلنے سے جمالیات کی پھوار محسوس کرنے تک نشاط کی ایک زریں رو جو انسانی وجود کو اپنی گرفت میں لیتی ہے۔ وہ اس مجموعے میں بہت کم ہے۔ ملازمت کے سلسلے میں صوبہ سرحد کے کئی دور دراز مقامات کا سفر کیا۔ سرسبز اور شاداب گھاٹیوں سے لے کر صحرا و بیابان اور قصباتی فضاؤں سے لے کر شہر کی نسبتاً زیادہ معروف و معنوی زندگی ان کے مشاہدے میں رہی لیکن انہوں نے اپنے کسی مشاہدے کو تجربے کی بھٹی سے گزار کر ایسے شعری پیکر تیار نہیں کیے جو امر صداقتوں کے امین ٹھہرتے اور اگر انہوں نے کہیں کہیں ایسا رویہ برتنے کی کوشش کی بھی تو ہنرمندی کے جوہر نہ دکھا سکے۔ سو ایک عمر کی ریاضت کے باوجود بہت کم اچھے شعر کہے"۔(۱)

تقسیم ہند کے بعد جو لوگ ہندوستان سے پاکستان میں آباد ہوئے ان کے ہاں اہل زبان ہونے کے ناطے ایک عجیب سا احساس برتری اپنے ہونے کا احساس دلاتا رہا۔ حامد سروش کے ہاں بھی اس رویے کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ ان کی غزل کا نسبتاً خارجی رویہ اور جمالیات سے دوری کی بنیادی وجہ ان کا وہ طرزِ

احساس ہے جسے انہوں نے Anti غزل کی تحریک سے متاثر ہو کر اختیار کیا۔ یاد ہے کہ ۷۰ کی دہائی میں پاکستان اور ہندوستان میں ایک Anti غزل کی تحریک چلی تھی جس میں نئی لفظیات اور نئے موضوعات کی تلاش پر زور دیا گیا۔ یہ تحریک چونکہ غزل کے مجموعی مزاج سے ہم آہنگ نہیں تھی۔ دوسرا اسے کسی قد آور شاعر کا شاعرانہ لمس بھی حاصل نہیں ہوا۔ سو یہ تحریک خود اپنے تجربے کے نیچے دفن ہو گئی۔ حامد سروش نے بھی اسی کارِ زیاں میں اپنی شاعری کو نقصان پہنچایا۔

''انہوں نے صداؤں کے ہجوم میں اپنے جوہر کو دریافت کرنے اور اپنی شناخت قائم کرنے کے لیے موضوعات اور لغت میں نت نئے حوالے تلاش کرنے کی کوشش تو کی لیکن انہیں برتنے کا قرینہ نہیں رکھا۔ سو انفرادیت کی تلاش کا یہ سفر نہ صرف رائیگاں ٹھہرا بلکہ کہیں کہیں ان کی غزل Anti غزل کی نمائندہ بھی بن گئی۔ یہاں تک کہ کہیں کہیں ان کے اشعار سطحی پن اور سستی جذباتیت کا شکار ہو گئے''۔(۲)

دراصل یہ وہ زمانہ تھا جب برصغیر میں بہت سے فلمی اور رومانوی تحریروں پر مبنی تحریریں شائع ہوتی تھیں۔ معاشرے میں ان رسائل کا چلن اس لیے بھی عام تھا کہ اس زمانے میں ٹیلی وژن یا Computer کی سہولتیں میسر نہیں تھی۔ اسی رجحان سے متاثر ہو کر حامد سروش نے ایسے اشعار کہے۔

کھڑکی سے ایک ہاتھ نے آواز دی مجھے
نزدیک جا کے دیکھا تو پرچہ پڑا ملا(۳)

(آپ خود دیکھے کہ ایک انتہائی سطحی موضوع کو برتتے ہوئے اس بات کا دھیان بھی نہیں رکھا گیا کہ ہاتھ آواز نہیں دیتے)۔

کیا واقعی تو اس شخص کو بھول گیا ہے
سگریٹ کی مانند جو سلگا ہے جلا ہے(۴)

(تشبیہ کی بدذوقی دیکھی جا سکتی ہے)۔

کچھ کہہ رہی تھی اپنی سہیلی کے کان میں
سٹاپ کے قریب وہ لڑکی کھڑی ہوئی(۵)

کتے گلی میں روتے رہے چیختے رہے
آنگن میں رات بال بکھرے کھڑی رہی(۶)
بس آئی لمحہ بھر کو رکی اور گزر گئی
وہ فلسفی جہاں تھی وہاں سے نہیں ہلی(۷)

اس طرح کے شعروں میں جو تصاویر بنائی گئی ہیں یا زبان کو جس بدذوقی سے برتا گیا ہے وہ جمالیاتی احساس کو بھلا کس طور متاثر کرتے۔ اس کے علاوہ ان کی شاعری میں بعض الفاظ اور تراکیب کو بھی بے احتیاطی سے برتا گیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تجربہ ہر لحاظ سے ایک خوبصورت عمل ہوتا ہے لیکن شاعری میں اس کے تقاضے کچھ اور بھی ہوتے ہیں اگر کوئی تجربہ روایت کی خوبصورتی کو مجروح کرے وہ بہت جلد رزقِ غبار ہو جاتا ہے۔

رک رک کے دیکھتا ہوں تیرے شہر کی طرف
جوتے کی کیل چبھتی ہےجس طرح پاؤں میں (۸)

صوفے میں میلے کپڑوں کا انبار ہے لگا
بستر پر ایلٹ کی کتابیں سجی ہوئی(۹)

یہاں ڈاکٹر نذیر تبسم کی اس رائے میں بھی بڑا وزن ہے:

"اس سے قطعاً انکار نہیں کہ حامد سروش کے ہاں شاعرانہ عناصر موجود ہیں اور وہ شاعری کے نشیب و فراز بھی جانتا ہے تو پھر کیا وجہ ہے کہ وہ اپنے پڑھنے والوں کو متاثر نہیں کر سکا۔ کہیں یہ اس کی انا بلکہ نرگسیت تو نہیں تھی جس نے Diction اور اسلوب کے نئے تجربات کے سہارے اپنے مقام کے تعین کی کوشش کی ہو۔ جس میں وہ کامیاب نہ ہو سکے ورنہ تو حامد سروش نے ایسے شعر بھی کہہ رکھے ہیں جو ادب کی تاریخ میں موجود اور محفوظ رہ سکتے ہیں"۔(۱۰)

آئینہ چھن سے جو ٹوٹا تو فضا کانپ اٹھی
قریہ دل میں عجب طرح کا ماتم دیکھا

بے وزن مصرعے اور اشعار نے بھی حامد سروش کی غزلوں کو بے رنگ و بے کیف بنا دیا ہے۔ اپنی ایک الگ پہچان بنانے کے لیے یا لکھنوی طرزِ ادا کو اپنانے کے لیے انہوں نے جو قافیے ردیف اپنی غزلوں میں استعمال کیے انہوں نے حامد سے ان کی اصل شناخت بھی چھین لی۔ اگرچہ کہ حامد سروش سے اس سقم کی توقع نہیں کی جا سکتی"

تم سے گلہ بے سود ہے یارو تم سب تو سکھ کے ساتھی ہو
میں تو اپنی صلیب اٹھا کر خود ہی سر مقتل آیا تھا(۱۱)

آئینے میں میں تو نہیں تھا ایک بوسیدہ تصویر جڑی تھی
وقت کی گردش دیمک خوردہ ایک کتاب اٹھا لائی تھی(۱۲)

پانی کی اک بوند کی خاطر کیسے کیسے عذاب سہے ہیں
میری ساری عمر کی پیاس تو سر احساب اٹھا لائی تھی(۱۳)

مختصراً یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ بہت کم مقدار میں سہی لیکن حامد سروش کے ہاں اچھے اشعار بھی موجود ہیں۔ بس المیہ یہ ہے کہ انہوں نے جدیدیت کی ترنگ میں ایسے شعر بھی کہے جن سے تصویر تو بنتی ہے لیکن خوبصورت خدوخال نہیں رکھتی۔

یوں گامزن ہے جادہ دل پر تیرا خیال
جس طرح مال پر کوئی رنگین ادا چلے(۱۴)

وہ میکس فیکر سے سجائے ہوئے بدن
قرسِ قزح تنی ہوئی کالج کے لان میں (۱۵)

حامد سروش کی شاعری کی فکری سطحوں کا اگر مطالعہ کیا جائے تو یہ خانہ بھی بہت خالی نظر آتا ہے۔ ان کے ہاں ذہن و فکر کو منور کرنے والے عناصر نہیں ہیں۔ سو یہ کمی بھی ان کے شاعرانہ مقام و مرتبے میں حائل ہو جاتی ہے۔

حامد سروش نے ایک اعتبار سے اجنبی زندگی گزاری۔ وہ اس صوبے کے ماحول اور فضا میں اجنبیت کی ردا اوڑھے زندگی گزارتے رہے۔ پتہ نہیں یہ ان کے اندر کا کوئی خوف تھا، نرگسیت تھی، ناسٹلجیا تھا یا احساس برتری لیکن اس طرح کی زندگی گزارنے کا منطقی نتیجہ جو نکلتا ہے وہ ان کے اشعار میں مختلف تلازموں کی صورت میں موجود ہے۔ چاہے سورج کی جھلسا دینے والی دھوپ ہو، گرمی کا جھلستا موسم ہو، یا نا مقبول دعائیں ہوں یہ سب باتیں اپنے پیچھے ایک کہانی رکھتی ہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے حامد سروش کی شاعری کو علامتوں کے تناظر میں کھوجنے کی کوشش کی ہے وہ کہتے ہیں:

حامد سروش کی شاعری میں تین بنیادی کردار ہیں۔

آگ برستے صحراؤں میں ایک اکیلا پیڑ بہت
سچ پوچھو تو دھوپ سفر میں سایہ بھی انعام لگے (۱۶)

اس شعر میں تین کردار ابھرے ہیں ایک تو دھوپ کا کردار، دوسرا مسافر کا کردار اور ایک اکیلے پیڑ کا کردار کتاب کی غزلوں اور نظموں میں بھی یہ تینوں کردار بہت سے بنتے اور بگڑتے ہوئے رشتوں میں بار بار اپنی ثلیت کو اجاگر کرتے چلے گئے ہیں مگر خوشی کی بات یہ ہے کہ ان رشتوں میں ہر بار تنوع اور تازگی کا احساس ہوا ہے"۔(۱۷)

آئینہ چھن سے جو ٹوٹا تو فضا کانپ اٹھی
قریہ دل میں عجب طرح کا ماتم دیکھا (۱۸)

رنجش کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی
کیا بات تھی آئینے میں کیوں بال پڑا تھا (۱۹)

بہت حسین بہت ہی سبک بہت ہی گداز
وہ نرم گرم بدن فاختاؤں جیسا ہے (۲۰)

جل رہی ہیں پلکوں پر آنسوؤں کی قندیلیں
چھا رہے ہیں چہرے پر زرد زرد اندیشے (۲۱)

کھلی جو آنکھ تو بدصورتی کا موسم تھا
دلوں میں گرد فضا میں کدورتیں تھیں بہت (۲۲)

میں تو سروش لمس کی خوشبو میں کھو گیا
کچھ کہہ کے وہ چلا بھی گیا میرے کان میں (۲۳)

جہاں تک (بے جواز) کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات سامنے آتی ہے کہ حامد سروش غزل کے مقابلے میں نظم زیادہ ہنر مندی سے بناتا ہے لگتا ہے کہ اس نے اردو نظم کا مطالعہ زیادہ گہرائی کے ساتھ کیا ہے اور وہ نظم کی فکری وحدت سے بخوبی واقف ہے۔

اس کی شاعری کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اس نے نظم زیادہ جم کے کہی ہے اور اپنے اندر کے جذبات واحساسات کو لفظوں کا پیراہن پہنانے کے لیے نظم ہی کا سہارا لیا ہے۔ اس کی نظموں کے موضوعات بھی منفرد ہیں۔ اور بنیادی تلازمات بھی۔ خاص طور پر اس کے ہاں سورج اور دھوپ کی علامتیں مختلف حوالوں سے رعنائی فکر وخیال کا منظر نامہ مرتب کرتا ہے۔ اس کے بعد ایک اور علامت خواب ہے لیکن خواب کبھی کبھی بکھرتے ہوئے بھی دکھائی دینے لگتے ہیں۔

"سروش کے ہاں دھوپ ایک بنیادی کردار ہے لیکن یہ دھوپ اس کے کلام میں یوں ابھری ہے جیسے دشمن جان ہو، خوشیاں اور کومل جذبوں کی قاتل ہو اور شاعر کی ہری بھری دنیا کو جھلسا دینے پر معمور ہو۔ ویسے سوچنے کی بات ہے کہ حامد سروش کے ہاں دھوپ کا متشدد روپ کیونکر وجود میں آ گیا کیونکہ عام طور سے دھوپ کا نرم، کومل اور حرارت آمیز پہلو جو دراصل اس کا تخلیقی پہلو ہے اردو شاعری میں زیادہ اجاگر ہوا ہے۔ اساطیر میں سورج دیوتا اور اس کی قوت یعنی دھوپ کو بے پناہ اہمیت ملی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ دھوپ روئیدگی میں مددگار ثابت ہوتی ہے"۔(۲۴)

"قدیم زمانے میں لوگ سورج کو دیوتا قرار دیتے اور اس کی دھوپ کو نعمتِ خداوندی گردانتے۔ حامد سروش کے ہاں اس قدیم تصور میں ایک زبردست تبدیلی آئی ہے جو اس بات کی دلیل ہے کہ اس نے اپنی ایک الگ اسطور تخلیق کی ہے۔ تبدیلی یہ ہے کہ اس نے سورج کی اہمیت کو تو کم نہیں کیا لیکن سورج سے برآمد ہونے والی دھوپ کو تمام مصائب کی جڑ قرار دیتے ہوئے اس کے منفی روپ کو اجاگر کیا ہے"۔(۲۵)

حامد سروش کی نظموں میں سورج دھوپ اور خواب کی علامتیں اس کی ذہنی اور باطنی کیفیات کی نمائندہ نظر آتی ہیں۔ وہ شاید خود نہیں جانتا کہ لیکن شاید غیر شعوری طور پر ان علامتوں کو تصوف کے پیرائے میں بیان کر دیتا ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ خواہش سالک کے راستے کی سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ حامد سروش نے دھوپ کو عصر کے واقعات اور تنازعات کے مترادف جانا ہے اور ان سے شاعر کی ضرورت سے زیادہ وابستگی کو فن کی تخلیق کے راستے میں ایک رکاوٹ قرار دیا ہے۔ میں نہیں جانتا کہ عام زندگی میں حامد سروش کے سیاسی و سماجی نظریات کیا ہیں۔

اور کیا وہ ترقی پسندی کے اس موقف کا حامی ہے یا نہیں کہ عصری معاملات ہی تخلیقی عمل میں سب سے اہم رول ادا کرتے ہیں مگر اپنی شاعری میں اس نے دھوپ کی گرمی کو تخلیقی سرگرمی کے لیے مضر قرار دیا ہے اور جابجا دھوپ کے تشدد کا دکھ بھرے الفاظ میں ذکر کیا ہے۔ اس گفتگو کے تناظر میں اُس کی یہ نظم جس کا عنوان دہے سایہ دے دو۔

"سایہ دے دو"

وہ کہتا ہے۔
دھوپ سفاک ہے
بے رحم ہے اور میرا بدن
اتنا نازک تو نہیں
پھر بھی ڈر ہے کہ پگھل جائے گا
پیڑ جتنے بھی ہیں
ایک سازش میں ملوث ہے سبھی
دور تا حدِ نظر
کوئی سایہ نہیں
سب نے پاؤں میں دبا رکھے میں سائے اپنے
ایسے بے رحم تو میں نے کبھی دیکھے ہی نہ تھے
اے درختو
مجھے سایہ دے دو
ورنہ یہ دھوپ میرا جسم جھلس ڈالے گی(۲۶)

حامد سروش نے اپنی نظموں میں روز مرہ حالات زندگی کو بھی بڑی خوبصورتی سے ڈھالا ہے۔ حالات پر عمیق نظر اور پھر ان گراوٹوں کی نشاندہی کے لیے انہوں نے شاعری کا میڈیم بڑی نزاکت سے استعمال کیا ہے۔ جیسا تعلیمی نظام کی خرابیوں اور برائیوں کو اجاگر کرنے نے ان کی یہ نظم ملاحظہ ہو

آج کا سبق

ر۔ ش۔ زَبر رَش ہوتا ہے
ر۔ ش۔ زَبر رش یاد کرو
مس ہیں بارہ سال پرانی کیسے غلط ہو سکتی ہیں
انگریزی میں اس کو بچو!
آر۔ یو۔ ایس۔ ایچ لکھتے ہیں
یہ مس بھی کتنی قابل ہیں
اردو پر انگریزی پر یکساں قدرت رکھتی ہیں
لیکن اگلی لائن میں
بارش۔ خارش۔۔۔۔
مس ابو کہتے ہیں یہ رِش ہے
ر کے نیچے زیر سے ہے
بارہ سال پرانی مس مشکل میں پڑھ جاتی ہے
نہیں وہ رَش ہے زبر سے آگے پڑھو
بارَش، خارَش
لیکن مس
مس کے بھدے ہاتھوں کو
اپنے پھول سے گالوں کی جانب
بڑھتے دیکھ کے بچہ
بارَش۔ خارَش۔ بارش۔ خارش
رٹنے لگتا ہے۔(۲۷)

وزیر آغا کا یہ کہنا ہمیں اس بات پر مجبور کرتا ہے کہ ہم اس کے پس منظر میں حامد سروش کی زندگی کے کسی المیے کو تلاش کرئے اگرچے حامد سروش نے کھل کر اس طرف اشارہ نہیں کیا لیکن ایسا لگتا ہے کہ وہ اپنی زندگی میں کسی محرومی کا شکار ضرور رہا ہے۔ اسی لیے اس کے کلام میں دھوپ کی موجودگی کا احساس بھی ہے اور اس کے ساتھ ہی کسی گھنے درخت کے کٹنے کا منظر بھی یہ پیڑ کب کٹا کیسے کٹا کوئی نہیں جانتا لیکن ہجرت کرنے والے اردو شاعروں کی نفسیات کو یہ بات ضرور ٹچ کرتی ہے۔

اس پیڑ نے حامد سروش کو اپنی چھاؤں کا لبادہ دے دیا تھا۔ لیکن پھر یہ پیڑ کٹ گیا یا اس کی بہت سی شاخیں تراش لی گئیں۔ یہاں تک کہ شاعر کو محسوس ہوا کہ اب وہ دھوپ کے صحرا میں کھڑا ہے کوئی ابر پارہ کوئی شہر کوئی گھر اور کوئی درخت اب اسے وہ چھاؤں مہیا نہیں کر سکتا جو اس کے زخموں کو مندمل کر سکے گویا حامد کی شاعری اس کرب کا استعارہ بن جاتی ہے جو اس کی ذات کے دو نیم ہونے سے پیدا ہوتا ہے۔

یہ بات بڑی غنیمت ہے کہ قدرت کی طرف سے اسے زندگی میں دوبارہ ایک اکیلا پیڑ میسر آیا جس کی چھاؤں میں اس نے پناہ لی۔ یہ اکیلا پیڑ اس کی بہن ہے جو اس کے کلام میں ماں کی حیثیت میں ابھری ہے۔ اس کا علامتی اظہار درخت کی صورت میں ہوا ہے اور درخت کی مادرانہ حیثیت کی تصدیق ماہرین نفسیات متعدد بار کر چکے ہیں۔

ہو اماں سے کہنا

ہو اماں سے کہنا
گھٹن اب بہت بڑھ گئی ہے
ہمیں سانس لینے میں دقت سی محسوس ہونے لگی ہے
ہو اماں سے کہنا
کہ ہم خشک سوکھے ہو پھیپڑوں سے
کہاں تک سسکتی ہوئی سرد سانسیں نچوڑیں
کہ جو ہم کو زندہ رکھیں
تیرے آنے تلک ہم سکتے رہیں
روز جیتے رہیں
روز مرتے رہیں
زندہ لوگوں کی فہرست میں نام لکھا رہے
تم ہو اماں سے کہنا
تو پھر اس سے پہلے
کہ شاخوں کے دستِ دعا نیم جاں ہو کے گر جائیں
اور ان پر کھلتے ہوئے پھول
دمکتی ہوئی کونپلیں سوکھے پتوں کے مانند
پیڑوں کے قدموں میں گر کر
اجل کا لمناک نوحہ پڑھیں
اس سے پہلے کہ کلیوں میں مدفن خوشبو خزنوں کی کنجی
سلگتے ہوئے زرد سبزے کے اندھے کنویں میں گرے اور گم ہو
فضاؤں میں اٹکھیلیاں کرتے بادل پرندے
زمینوں کی پہنائیوں میں گریں

اور مٹی کی خوراک بن جائیں(۲۸)

حامد کی نظموں کی ایک انفرادیت اس کے موضوعاتی پہلو ہیں جو زندگی کے مختلف رویوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جن سے اس کے وسیع مطالعے کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ موضوعات ادبی بھی ہیں۔ نفسیاتی بھی اور سائنسی بھی گویا زندگی پر محیط بے شمار موضوعات اس نے Discuss کیے ہیں جو یقیناً اس کے اندر چھپے ہوئے ایک بڑے شاعر کی نشاندہی ضرور کرتے ہیں۔

اس سلسلے میں مثال کے طور پر حامد سروش کی یہ دو نظمیں ہی کافی ہیں۔

Oxygen Tent

ہوا کی ہلاکت کے قصے
گھروں سے نکل کر
محلے کی گلیوں میں
اور شہر کے چوک پر آ گئے تو
پھر اک روز اخبار میں ایک سرخی جمائی گئی
آکسیجن کو امپورٹ کرنے کا سمجھوتہ سائن ہوا ہے
اب اس شہر میں رہنے والے
ہر اک شخص کو
آکسیجن کا ٹینٹ قسطوں پر دے کر
اسے زندہ رہنے کا
ایک اور موقع
فراہم کیا جائے گا(۲۹)

عید ملن پارٹی

لبوں پر ہیں مہر وفا کے جنازے
خلوص و صداقت کی لاشیں
یہ الفاظ اہرام ہیں جنکے اندر کا
ماحول مسموم تر ہو چکا ہے
ان الفاظ کو اتنا برتا گیا ہے
کہ یہ اپنی شکل اپنا مفہوم تک کھو چکے ہیں
مگر زندگی کے ہر ایک موڑ پر
ہم نے
تم نے

انہیں کا سہارا لیا ہے

یہ بیساکھیاں ہیں کہ جن کے بغیر

اک قدم بھی اٹھانا ہے مشکل

تو پھر ہم بھی

ہونٹوں پہ ان حرف والفاظ کے

مردہ پیکر سجا کر

سلگتی ہوئی کینہ پرور نگاہوں میں شعلے چھپا کر

دہکتے ہوئے نفرتوں کے جہنم

دلوں میں دبا کر

ذرا مسکرا کر چلو عید مل لیں۔(۳۰)

صدف عنبرین. ایم فل سکالر، لیکچرر، شہید بے نظیر بھٹو ویمن یونیورسٹی پشاور

حواشی

۱۔ صوبہ سرحد کے اردو غزل گو پی ایچ ڈی مقالہ از ڈاکٹر نذیر تبسم ص۳۵۲

۲۔ ایضاً ایضاً ص۳۵۲

۳۔ حامد سروش بے جواز ص۳۶ پاک ڈائجسٹ پبلی کیشنز لاہور ۱۹۸۸ء

۴۔ ایضاً ایضاً ص۱۸

۵۔ ایضاً ایضاً ص۷۸

۶۔ ایضاً ایضاً ص۱۳۷

۷۔ ایضاً ایضاً ص۱۳۷

۸۔ ایضاً ایضاً ص۷۰

۹۔ ایضاً ایضاً ص۷۷

۱۰۔ صوبہ سرحد کے اردو غزل گو شعراء از ڈاکٹر نذیر تبسم ص۲۵۵

۱۱۔ حامد سروش بے جواز ص۳۸ پاک ڈائجسٹ پبلی کیشنز لاہور ۱۹۸۸ ۱۲۔ خاطر غزنوی سہ ماہی احساس ص۲۹ مکتبہ احساس پشاور

۱۳۔ ایضاً ایضاً ص۲۳۱

۱۴۔ ایضاً ایضاً ص۳۳۱

۱۵۔ ایضاً ایضاً ص۶۴

۱۶۔ ایضاً ایضاً ص۱۵

۱۷۔ ایضاً فلپ از ڈاکٹر وزیر آغا بے جواز ص۷۷

۱۸۔ حامد سروش بے جواز ص۲۵ پاک ڈائجسٹ پبلی کیشنز لاہور ۱۹۸۸

۱۹۔ ایضاً ایضاً ص۳۸

۲۰۔ ایضاً ایضاً ص۸۲۱

۲۱۔ ایضاً ایضاً ص۱۰۲

۲۲۔ ایضاً ایضاً ص۵۲۲

۲۳۔ ایضاً ایضاً ص۲۵

۲۴۔ خاطر غزنوی سہ ماہی احساس ص۹۳

۲۵۔ ایضاً ایضاً ص۵۱

۲۶۔ حامد سروش بے جواز ص۱۱۵ پاک ڈائجسٹ پبلی کیشنز لاہور ۱۹۸۸

۲۷۔ ایضاً ایضاً ص۲۵ ۔

۲۸۔ ایضاً ایضاً ص78 ۔

۲۹۔ ایضاً ایضاً ص۷۷

۳۰۔ ایضاً ص۸۷

تخلیقی اردو نثر اور پنجاب

سید ضمیر الحسن

ABSTRACT

Urdu literature undisputably dawned after the advent of urdu poetry. Like anywhere else, urdu prose made its appearance after urdu poetry in punjab. Therefore remained a treasure of creation on that count. Talking about it the last quarter of 19th century and the early three decades of 20th century the evolutionary period of creation in urdu prose is fertile one. There are many writers who deserve our our high esteem as prose writer but there poetic creation and its popoularity has out shone their prose creations. This study aims at dealing with the struggle in producing creative urdu prose in punjab. Apart from this the purpose of this study is to

focus on the role played by a torch bearer " Makhzan" and other literary magzines in the evolution of urdu prose. The topic of this study also covers literary creation. In respect of the role played the creative geners of prose in Punjab like novel,fiction, drama,sketch writing, and light essay on discussion,has been included in .this study, research

اردو نثر

اردو نثر۔۔۔اردو زبان کے ارتقامیں ادبی زبان سب سے پہلے اہل علم کی فارسی بات چیت اور عبارت میں اکا دکا جملوں یا منظوم مصرعوں کی صورت میں نمایاں ہوئی اور یہ وقت کے ساتھ ساتھ اردو میں تبدیل ہوتی چلی گئی تاہم اسے ابتدائی فروغ جنوبی ہند میں ہوا۔زمانی اعتبار سے شاعری کے مقابلے میں ادبی نثر بعد میں ظہور پذیر ہوئی۔شمالی ہند بھی اردو زبان کی ترویج وترقی میں شامل ہو گیا۔صوفیائے کرام،فارسی زبان کے مقامی اہل قلم اور عامتہ الناس اردو زبان کے متداول میں اسے ادبی سطح پر لے آئے۔ان ادوار میں مسلم سلاطین کی اوراہل حکومت کی سرپرستی، ان کی ذاتی دلچسپی اورانفرادی ذوق نے بھی اہم کردار ادا کیا۔

شمالی ہند اور جنوبی ہند کے نثری سرمائے میں سب سے زیادہ اہمیت "ملاوجہی" کی سب رس(تالیف:۱۶۳۵ء)کو حاصل ہے۔اسی طرح اردو زبان و ادب کے ابتدائی عہد میں پنجاب میں ادبی اور تخلیقی خدمات کو کسی سطح پر صرف نظر نہیں کیاجاسکتا۔جہاں تک عہد بہ عہد اردو زبان وادب میں ہونے والی تغیر اور تبدیلیوں کا تعلق ہے اور پنجاب کے ادبی و تخلیقی سرمائے کی قدر و قیمت اور مقام و مرتبہ کا تعین ہے تو وہ اردو زبان و ادب کی ترقی کے ساتھ مربوط ہے۔مختلف عہدوں میں اردو زبان کی تاریخ کا مختصر جائزہ پنجاب کی ادبی ارتقائی تفہیم میں نہایت ممد ومعاون ثابت ہو گا۔

چودھویں صدی کے ادبی منظرنامے پر جب ہندی،ہندوی یا ریختہ کے نام سے یہ زبان جب اپنے نقوش کو اذہان سے قرطاس پر منتقل کرتی ہے تو اس زبان کی مضبوط بنیادیں مرتب کرنے والے ایسے نام سامنے آتے ہیں جنھیں ان کی ادبی خدمات کے عوض کبھی بھی فراموش نہیں کیاجاسکتا۔حضرت امیر خسرو(۱۲۵۳ء۔۱۳۲۵ء)،افضل حق جھنجھانوی،خواجہ سید اشرف جہانگیر سمنانی(رسالہ اخلاق و تصوف)(۱۳۰۸ء) شیخ عین الدین گنج العلم(مسائل شرعیہ کے چند رسائل)،حضرت خواجہ بندہ نواز گیسودراز(۱۳۲۱ء۔۱۴۲۲ء)،معراج العاشقین(۱۳۹۸ء)اور سید عبداللہ حسینی کانشاط العشق(ترجمہ:مصنفہ حضرت محبوب سبحانی)وغیرہ شامل ہیں۔

پندرہویں صدی عیسوی کے ادبی کارناموں میں شاہ میراں جی شمس العشاق(شرح مرغوب القلوب)،برہان الدین جانم(جل ترنگ، گل باس)کے نام اس عہد کا خاصاہیں۔

سولہویں صدی عیسوی کی ادبی خامہ فرسائیوں میں جو نام سرفہرست نظر آتے ہیں۔ان میں برہان الدین جانم(کلمتہ الحقائق،ذکر جلی)اور شیخ وجیہ الدین علوی(۱۵۰۴ء۔۱۵۸۹ء)(بحرالحقائق)وغیرہ اس صدی کے ادبی کارناموں کا حسن ہیں۔

سترہویں صدی عیسوی تاریخ زبان و ادب دونوں حوالوں سے معتبر ٹھہری۔اس صدی سے ادب نے وہ رخ اختیار کیا جس کی بدولت اردو نظم کے ساتھ ساتھ نثر کو بھی اتنی ہی پذیرائی ملناشروع ہوئی جو کبھی صرف نظم کا مقدر تھی۔شاہ امین الدین اعلیٰ(گنج مخفی ۱۶۰۱ء)،سید میراں حسینی(متوفی ۱۶۶۳ء)(شرح تمہید ہمدانی ۱۶۰۳ء)،مولاناعبداللہ(احکام الصلوۃ ۱۶۳۲ء)اور ملاوجہی(۵۶۔۱۵۵۱۔۱۶۶۰ء)کاوہ عظیم شاہکار "سب رس"(۱۶۳۵ء)جو اس صدی کا طرہ امتیاز ہے۔اور"تاج الحقائق" جیسی عظیم تصنیفات سترہویں صدی کاخوب صورت ادبی سرمایہ ہیں۔

اٹھارویں صدی عیسوی میں جب اردو زبان و ادب کی ارتقائی رفتار میں کہیں زیادہ تیزی آجاتی ہے اردو نثر کاایک وسیع ادبی سرمایہ اس صدی کا رہین منت ہے۔فضلی کی دہ مجلس(۱۷۳۱ء)شاہ ولی اللہ قادری کا(معرفت السلوک کاترجمہ:۱۷۰۴ء)،طوطی نامہ کے تراجم،سید محمد قادری کاطوطی نامہ کاترجمہ ۱۷۲۹ء

اور ابوالفضل کا طوطی نامہ کا ترجمہ، مرزا سودا کے دیوان مرثیہ کا دیباچہ (۱۷۶۶ء) شاہ رفیع الدین (۱۸۰۸ء متوفی) اور شاہ عبدالقادر (۱۸۱۵ء) کے قرآن مجید کے تراجم، ہمدانی کی ترجمہ عین القضاۃ (۱۷۱۴ء)، فقیرالہند بہ تخلص کامل ترجمہ مفتاح الصلوۃ (۱۷۷۸ء) تصوف کے مسائل پر اور مشہور زمانہ تصنیف "نوطرز مرصع" (۱۷۹۸ء بمطابق آب حیات) اٹھارویں صدی کے کارہائے نمایاں ہیں۔ اس عہد میں چونکہ انگریزوں نے بھی اس خطہ کے زبان و ادب کو بے حد متاثر کیا اور اس زبان کی صرف و نحو پر یورپی مصنفین کی کاوشیں اس صدی میں بالخصوص قابل قدر ہیں۔ جان جوشیوا کٹلر (۱۷۱۵ء) اور پادری بنجمن شلز (۱۷۴۴ء) نے بھی قواعد لکھی۔ ہل ہندوستان (صرف و نحو ہندوستانی حروف تہجی پر مختصر کتاب) ۱۷۴۴ء، جی اے فرٹز (حروف تہجی پر کتاب)، کیسیانو بیلی کاٹی (الفابیٹم برہما نیکم) (۱۷۶۱ء)، ہیڈلے (اردو کی صرف و نحو کی تصنیف) ۱۷۷۲ء، کریمٹکا (۱۷۴۸ء) ڈف (ہندوستانی گرائمر) وغیرہ اس صدی کی زبان و ادب کے حوالے سے گراں قدر خدمات ہیں۔

انیسویں صدی کا آغاز ہوتا ہے تو اردو زبان و ادب کے ارتقا میں انقلابی انداز میں تغیر و تبدل دیکھنے کو ملتا ہے۔ چھاپہ خانہ، اردو کا سرکاری زبان کا درجہ پالینا، عالمی ادبی تحریکوں کے اثرات، فورٹ ولیم کالج کا قیام، دلی کالج کا قیام، علی گڑھ تحریک، دیوبند، انجمن پنجاب کا قیام وغیرہ جیسے اقدامات نے اس صدی کو تاریخی، ادبی، علمی اور تخلیقی ادبی بیش قیمت سرمایہ سے مزین کیا۔

۴ مئی ۱۸۰۰ء کو فورٹ ولیم کالج کا قیام اس سلسلہ کی وہ پہلی کڑی ہے جس نے اردو نثر کو بالخصوص وہ جدت اور توانائی عطا کی جس کی بدولت نثر آج اس مقام پر ہے وہ اسی صدی اور اسی عہد کا رہین منت ہے۔ نثر میں وہ مقفیٰ مسجع اور فارسیت، عربیت اور مشکل پن سے خالص اردو پن کا رواج جس نے سلاست روانی اور زبان میں وہ چاشنی پیدا کر دی جس کے بعد نثر کا وہ بھاری پن ختم ہو گیا جس نے اردو نثر کے ارتقا کو پابند سلاسل کر رکھا تھا اور اس کے بعد اردو نثر کے سیلاب میں وہ روانی اور طغیانی دیکھنے کو ملتی ہے۔ جو شاید اسی عہد کا ہی مقدر تھی جس نے اردو نثر کے جمود کو توڑا اور اس میں اضطراب پیدا کیا۔ آخر کار اردو نثر کا یہ سیلاب کچھ یوں موجزن ہوتا ہے کہ سیپیوں میں چھپے گہر اپنی تابانی سے تاریکیوں کا سینہ فگار کر دیتے ہیں۔ بہادر علی حسینی (نثر بے نظیر ۱۸۰۳ء، اخلاق ہندی)، میر امن (باغ و بہار ۱۸۰۱ء)، حیدر بخش حیدری (توتا کہانی ۱۸۰۲ء، آرائش محفل ۱۸۰۴ء)، گلزار دانش، گلدستہ حیدری، تذکرہ گلشن ہند، ہفت پیکر)، شیر علی افسوس (آرائش محفل ۱۸۰۸ء)، مرزا علی لطف (تذکرہ گلزار ابراہیم)، مولوی امانت اللہ شیدا (ہدایت الاسلام)، کاظم علی جوان (کالی داس کا شکنتلا ۱۸۰۴ء) وغیرہ اسی ادارے کی عطا ہیں۔ جنھوں نے اردو نثر کو ایسے شاہکار عطا کیے جو اردو زبان و ادب میں بالخصوص نثر کا قیمتی اثاثہ ہیں۔

انیسویں صدی کا عہد انتہائی زرخیز ثابت ہوا۔ اس صدی کے دیگر قلم کاروں میں سید اعظم علی اکبر آبادی (فسانہ سرور افزاء ۱۸۲۴ء)، رجب علی بیگ سرور (فسانہ عجائب ۱۸۲۵ء)، محمد بخش مہجور (گلشن نوبہار)، انشاء اللہ خان انشاء (رانی کیتکی کی کہانی ۱۸۰۳ء)، سید علی جعفری (گلشن اخلاق ۱۸۰۹ء)، سید فدا حسین عرف نبی بخش (تاریخ افغانستان ۱۸۳۹ء)، میر فرخند علی (قصہ بہرام گور ۱۸۴۵ء)، غالب (اردو معلی ۱۸۶۹ء، عود ہندی ۱۸۶۸ء، برہان قاطع، لطائف غیبی، تیغ تیز) اس عہد کا ہی نہیں بلکہ زمان و مکان سے ماوریٰ کلاسیک ادبی سرمایہ تخلیق کیا۔

سرسید احمد خان جو ایک تحریک ہیں جنھوں نے جدید علوم کی تحصیل میں اور اردو زبان و ادب کو نئی اصناف اور نئے اسلوب اور ادب برائے زندگی کے تصور سے روشناس کرایا۔ سرسید اور ان کے رفقاء اور ادب کا اس صدی کا بیش قیمت سرمایہ ہیں۔ سرسید احمد خان (۱۸۱۷ء۔۱۸۹۸ء) کی ادبی تصنیفات میں آثار الصنادید (۱۸۴۷ء)، آئین اکبری، تاریخ فیروز شاہی (۱۸۵۵/۵۶ء)، اسباب بغاوت ہند (۱۸۵۹ء)، توزک جہانگیری (۱۸۶۴ء)، تہذیب الاخلاق (۱۸۷۰ء) وغیرہ شامل ہیں۔ الطاف حسین حالی نے تنقید کا وہ عظیم کارنامہ تخلیق کیا۔ جس نے اردو شاعری کو ایک راستہ دیا۔ "مقدمہ شعر و شاعری" (۱۸۸۰ء) ان کا ایک اپنی نوعیت کا شاندار کارنامہ ہے۔ مزید برآں سوانح نگاری کے حوالے سے "یادگار غالب" (۱۸۹۷ء)، حیات سعدی (۱۸۸۸ء) ان کے خوب صورت نثری کارہائے نمایاں ہیں۔ شبلی نعمانی (۱۸۵۷ء۔۱۹۱۴ء) المامون، الفاروق وغیرہ سوانحی شاہکار ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد ناول نگاری کے بانی مرۃ العروس (۱۸۶۹ء)، بنات

النعش (۱۸۷۳ء) ابن الوقت (۱۸۸۸ء)، فسانہ مبتلا، محصنات (۱۸۸۵ء)، ایامیٰ ۱۸۹۱ء رویائے صادقہ (۱۸۹۴ء) جیسے شاہکار ان کا ادبی تخلیقی سرمایہ ہیں۔ مولانا محمد حسین آزاد رفقائے سرسید میں ایک جاندار تخلیق کار ہیں۔ آب حیات (۱۸۸۵ء)، سخندان فارس وغیرہ ان کے عظیم کارنامے ہیں۔

منشی سجاد حسین جنھوں نے "اودھ پنچ" کا آغاز کیا۔ فکاہی کالم نگاری میں ایک انقلاب برپا کر دیا اور طنز و مزاح نگاری میں وہ مسابقت کی فضا تیار کر لی جس کی بدولت یہ عہد مزاح نگاروں کے لیے زریں عہد کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔ حاجی لق لق، عبدالمجید سالک، چراغ حسن حسرت، ظفر علی خان وغیرہ مزاح نگاروں کی صف اوّل میں شمار ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی کے آخری ربع میں ناول اور ڈرامہ نگاری کے حوالے سے جو نام سامنے آتے ہیں ان میں رتن ناتھ سرشار (فسانہ آزاد ۱۸۸۸ء)، عبدالحلیم شرر (دلچسپ ۱۸۸۵ء، ملک العزیز ورجینا۱۸۸۸ء، منصور موہنا۱۸۹۰ء، فردوس بریں ۱۸۹۹ء، آفتاب محبت ۱۸۹۶ء) خان احمد حسین خان اور ڈرامہ نگار آغا حشر کاشمیری (مرید شک ۱۸۹۹ء) وغیرہ کے نام آتے ہیں جنھوں نے ناول اور ڈرامہ جیسی اصناف کی خوب آبیاری کی۔

اس سارے عہد میں پنجاب کی ادبی خدمات سے انکار ممکن نہیں لیکن انیسویں صدی کے آخر میں پنجاب کی ادبی خدمات پر مختلف حلقوں میں مختلف بحثوں نے جنم لیا۔ ڈاکٹر سلیم اختر کے بقول:"۱۸۵۷ء کے بعد اردو کی ترویج اور ادب کی اشاعت کا سب سے اہم مرکز پنجاب کا دل لاہور قرار پایا تھا۔"(۱) اٹھارویں صدی میں اردو قدم بہ قدم آگے بڑھتی رہی تاہم اس کی پیش رفت میں ایک اہم مرحلہ اس وقت آیا جب برطانوی نو آبادیاتی حکمرانوں نے فارسی کی جگہ ایک طرف مقامی زبانوں کو دی، اور دوسری جانب انگریزی زبان کو اپنے اور اپنی رعایا کے درمیان رابطے کی زبان کے طور پر متعارف کرایا۔ مقامی آبادی کو مغربی علم و ادب سے متعارف کرانے کے لئے دہلی کالج جیسے ادارے قائم کئے، اور انگریز اہل کاروں کو مقامی زبانوں سے آگاہ کرنے کے لئے فورٹ ولیم کالج (کلکتہ) جیسے ادارے قائم کئے۔ نو آبادیاتی حکمرانوں کے قائم کردہ ان اداروں کے توسط سے مغربی جدید افکار و اسالیب بھی متعارف ہوئے۔ جن کا مقامی زبانوں (بشمول اردو) اور ان کے ادب پر بھی اثر پڑا۔

ان نو آبادیاتی اداروں سے موجودہ نظم کے بالمقابل نثر کو زیادہ اہمیت دی، کتابیں لکھوائیں انگریزی اور فارسی متون کے اردو ترجمے کرا اور ان اداروں سے وابستہ اہل قلم نے اپنے طور پر بھی کام کیا۔ یہ سب کچھ اردو نثر میں اضافے کا باعث بنا۔ یہ ادارے وقت کی گردش میں گم ہوتے گئے، مگر ان سے شروع ہونے والی کاوشوں نے اردو نثر کو ہمہ گیریت اور آفاقیت سے ہم کنار کیا۔ بیسیوں اہل قلم نے نثر میں قلم کشائی کی اور بیسویں صدی کے آغاز تک اردو کو علمی، ادبی اور تخلیقی اعتبار سے باثمر کر کے مقدار و معیار ہر دو حوالوں سے اردو زبان و ادب کو بہت زیادہ وسعت دی۔

تخلیقی اردو نثر

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کے بقول:" نثر کے طرز کا بنیادی اصول یہ ہے کہ زبان کے فنی استعمال میں ذہن کا غلبہ رہے۔"(۲) اسی طرح تخلیق کے حوالے سے:" تخلیق سے مطلب الفاظ کو خیالات یا جذبات کے ذریعہ نئے معنی اور نئی زندگی دینا ہے۔"(۳) تخلیق کو بیشتر فن سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ ادب میں تخلیق یا فن کے لیے خالص پن کو بنیادی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ جس میں پہلے سے موجود کسی فن پارہ کی نقل کے تصور سے آگے بڑھ کر نئی چیز اختراع کی جاتی ہے، نئے سرے سے نئی تنظیم و ترتیب سے کسی فن پارہ کی تشکیل جس کا پہلے سے وجود نہ ہو تخلیق یا فن ہے۔ یہ تو ممکن ہے کہ اجزاء کی شکل میں تو مختلف چیزوں کا وجود ہو مگر کل کے طور پر ایک تخلیق کار کی آنکھ ان اجزاء کے درمیان پائے جانے والے ربط کو دیکھ کر جب اس طرح تجسیم نگاری کرتی ہے تو ایک نیا فن پارہ وجود میں آجاتا ہے، یوں جیسے ادیب، شاعر، مصور اور موسیقار ایک نئی چیز کو وجود میں لاتا ہے جو پہلے سے موجود فن پاروں سے الگ ہوتی ہے۔ ادب چونکہ معاشرے کا ترجمان ہے۔ اسی لیے تخلیق بھی اسی مٹی کے خمیر سے جنم لیتی ہے۔ تغیر معاشرے کی بنیادی قدر ہے یعنی معاشرہ میں تبدیلی کا عمل ہمیشہ جاری رہتا ہے اور ہر تبدیلی کے بعد معاشرہ کی شیرازہ بندی اور زندگی کے اثبات کا ضامن ادب ہے اور جو ادب اس قدر سے محروم ہو گا وہ تخلیقی ادب نہیں مزید برآں تخلیقی ادب کی اعلیٰ قدر زندگی کی ساری قدروں کو اکائی کی صورت میں دیکھنا، اس اکائی کو آدمی کہیں یا معاشرہ ایک ہی چیز ہیں۔(۴) ادب معاشرے کا ترجمان ہے اور تمام اقدار کی نمو کا ایک ذریعہ ادب بھی ہے۔

تخلیقی ادب کے محرکات

تخلیق کے محرکات کا جہاں تک تعلق ہے تو یہ ماضی و مستقبل اور حال کا ایک حسین سنگم ہے جو تخلیق کار کے شعور ولاشعور اور وجدانی آنکھ کے تصور سے اس پر اپنا دریچہ وا کرتی ہے۔ لمحہ موجود یعنی حال کا لمحہ اور ماضی جہاں پر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں وہیں سے مستقبل کے در وا ہوتے ہیں اور یہی سنگم تخلیق کا اولیں محرک ہے۔(۵) اسی ربط کی بہتر سے بہتر تفہیم تخلیق کاری کے لیے معیار اور درجہ بندی کا پیمانہ بھی بن جاتی ہے۔

تخلیق کار معاشرے کا فرد ہوتا ہے۔وہ بھی عام فرد کی طرح معاشرتی انھی مسائل و مشکلات سے دوچار ہوتا ہے، وہ بھی معاشرے کے کرب اور اضطراب کو محسوس کرتا ہے۔ مگر ایک چیز جو اسے عام انسانوں سے ممیز کرتی ہے، وہ ہے طاقت گویائی واظہار، یعنی اس پیرائے میں احساسات وجذبات کا اظہار جنھیں عام انسان محسوس تو کر سکتا ہے، مگر فنی طور پر اس طرح بیان نہیں کر سکتا کہ ہر شخص کی آپ بیتی محسوس ہو، زمان و مکان سے ماورا ہو جائے اور روایات و اقدار کی پاسداری بھی ہو۔جب ادیب(نثر نگار) شاعر معاشرے کا کرب، دکھ اور اضطراب اپنے قلم کے ذریعے قرطاس پر منتقل کرتا ہے تو یہ اظہار صرف اس شاعر یا ادیب کا نہیں معاشرے کا اظہار بن جاتا ہے اور وہ اظہار Spokesman of Society کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔یعنی وہ اظہار اس کی زبان اور اس کے قلم کے ذریعہ ایک راستہ پا کر معاشرے کی عکاسی کرتا ہے۔اس کا غم دھرتی کا غم ہے۔

ہر لمحہ بدلتی سیاست، معاشرت، معیشت اور تہذیبوں کے ٹکراؤ یا ملاپ سے جو کیفیات جنم لیتی ہیں، وہ سب تخلیق کے لیے محرکات کا کام کرتی ہیں، اس لیے بڑے شاعر کو بت شکن اور سچے ادب کو مثبت تبدیلی یا انقلاب کا پیش خیمہ تصور کیا جاتا ہے۔(۶) یعنی لکیروں سے احساس کے پیکر تراشنے کے لیے نثر کو بھی اعلیٰ تخلیقی اظہار کی ضرورت ہے۔ جہاں افسانہ، ناول، ڈراما، انشائیہ، مزاح اور خاکہ میں ایسی اظہاریت کے آثار نمودار ہوتے ہیں، وہیں تخلیق کے لازوال نمونے بھی تخلیق ہوتے ہیں جو زمان و مکاں سے ماورا ہو جاتے ہیں۔ نثر میں تخلیقی عمل کو شاعری جیسے اعلیٰ تخلیقی اظہار سے ہم کنار کرنے کے لیے ایسا ہی طرز عمل کامیاب ہے۔ جس طرح شاعروں نے کبھی حقیقت نگاری(Realism) فطرت نگاری(Naturalism)، علامت نگاری(Symbolism)، اور مثالیت(Idealism) جیسی مختلف تحریکات کو شعری رویوں کے قریب لایا۔اسی طرح کہانی کہنے والوں نے تخلیقی اور فنی رویے اپنائے تاکہ افسانوی ادب کا مطمح نظر محض قصہ گوئی نہ رہے۔(۷) اور یہی طرز تخلیق ہے جو نثر کو نظم جیسی تخلیقیت سے ہم کنار کرتا ہے اور نثر کے تخلیقی سکوت کے سمندر کو موجزن کر دیتا ہے۔

ادب کی معنوی تفہیم کے لیے اسے مختلف دائروں میں تقسیم کرنا تحقیق و تفہیم ادب کے لیے مدد و معاون ہوتا ہے۔ اس لیے اس طرز پر ادب کا مطالعہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔ عموماً ادب کو دو بڑے حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے نظم اور نثر۔ مزید برآں نثر میں دو بڑے گروہ تخلیقی ادب اور غیر تخلیقی اردو ادب میں بانٹا جا سکتا ہے۔ تخلیقی نثری ادب کے زمرے میں جو خالصتاً تخلیقی اصناف ہیں، ان میں ناول، ڈراما اور افسانہ، مزاح، انشائیہ اور خاکہ نگاری کو گردانا گیا ہے۔ غیر تخلیقی نثر سے مراد ایسی نثر ہے، جس میں وضاحت اور سلاست کو پیش نظر رکھتے ہوئے واقعہ یا تصور بیان کیا جاتا ہے۔ سائنسی علوم، فلکیات، کیمیا اور طبیعات کی نثر، غیر تخلیقی نثر کی مثالیں ہیں، یا اسی طرح صحافتی زبان و بیان اس زمرے میں آتی ہیں۔ جس میں محض خبر کی ترسیل ہی پیش نظر ہوتی ہے۔ تاریخ و سوانح کی نثر کا اس زمرے میں شمار کیا گیا ہے۔ علامہ شبلی نے اپنی تاریخی اور سوانحی تحریروں میں جہاں خیال افروزی سے کام لیا ہے۔، مورخین نے اسے ان کی کمزوری قرار دیا ہے۔ ناقدین نے شبلی کی رنگینی تحریر پر گرفت کی ہے کہ انھوں نے تاریخ کی سادہ زبان کے بجائے کہیں کہیں پُر لطف اسلوب اختیار کیا ہے اور تشبیہ واستعارہ سے کام لیا ہے۔ اگرچہ ان کی زبان و بیان شاعرانہ اور ادیبانہ ہے مگر وہ محض تاریخ ہی ہے تخلیق نہیں جب کہ تخلیق اس سے کہیں بڑھ کر ہے جو زمان و مکان سے ماورا، ہر عہد، ہر مکاں، کے لیے لازوال ہوتی ہے، یہاں بطور جملہ معترضہ یہ بھی واضح کر دیا جائے کہ تاریخی ناول کا موضوع تاریخ ہوتی ہے مگر تو تاریخی واقعات کو کہانی کے بل پر تخلیق کے روپ میں ڈھال دیا جاتا ہے۔ اس میں خالص ادبی پیرائے میں کسی ایک مخصوص عہد اور مکاں کی بات نہیں ہوتی، بلکہ وہ اس سے کہیں ماورا تخلیقیت کا حامل ہوتا ہے یعنی تاریخی ناول محض تاریخ کا بیان نہیں ہوتا بلکہ تاریخ ناول کے لیے موضوع فراہم کرتی ہے جس پر ناول کے در و دیوار تعمیر ہوتے ہیں۔

تخلیقی اردو نثر اور پنجاب

اردو زبان و ادب کے ارتقائی سفر میں دیگر خطوں کی طرح پنجاب نے بھی اہم کردار ادا کیا۔ اردو زبان و ادب کی نمو پذیری میں جن لوگوں نے خون جگر سے آبیاری کی ان میں صوفیائے کرام کی مساعی ابتدائی کاوشوں میں شمار کی جاتی ہے، ان بزرگوں نے تبلیغ اسلام اور اصلاح عوام کے لیے جس زبان کا انتخاب کیا اسے قدیم عہد میں ہندی یا ہندوی کے نام سے موسوم کیا جاتا تھا، جو عہد جدید میں اردو کہلائی۔ مورخین نے مختلف تاریخی حوالوں سے اس بات کی سند پیش کرنے کی کوشش ہے۔ تاریخوں میں بھی ہندی یا ہندوی نام ملتا ہے۔ مزید برآں صوفیاء اور عہد قدیم کے ادباء و شعرا کے ہاں بھی یہی نام استعمال ہوا جن شہادتوں کی بنا پر اردو کی اصل اور قدیم کو "ہندی" یا "ہندوی" کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ غزنوی عہد سے لے کر مسعود سعد سلمان، امیر خسرو اور دیگر سلسلہ چشت کے بزرگ ادیبوں اور شعرا کے ہاں اس ضمن میں قوی دلائل مورخین نے پیش کیے اور یہی بات منطقی طور پر بھی صداقت کے قریب لگتی ہے۔ قاضی خان بدر سے سراج الدین خان آرزو تک قدیم لغتوں میں اردو کا نام ہندی یا ہندوی استعمال ہوا۔ مفتاح الفضلاء(۱۴۷۳ء)، دستور الصبیان(۹۹۰ھ) اور قدیم حوالہ تزک بابری میں جس پر یہ شعر دلالت کرتا نظر آتا ہے۔

نج کانہ کچھ ہوس مانک موتی

فقرا جالنابس، بل کسدر پانی وروتی (۸)

اور صوفیائے کرام خواجہ نصیر الدین (۷۵۲ھ)، شرف الدین یحییٰ منیری (۷۷۲ھ)، اشرف جہانگیر سمنانی وغیرہ کے ہاں ہندی یا ہندوی کا استعمال نظر آتا ہے ۔ ان شہادتوں سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ یہ زبان عہد قدیم سے انھی ناموں کے ساتھ اپنی اصل شناخت کی جانب گامزن تھی۔ عربوں کے سندھ اور ملتان سے روابط کے بعد اس زبان کا تانا بانا شروع ہو جاتا ہے۔ مگر سلطان محمود غزنوی کے عہد میں جب سلطنت وسعتوں سے ہم کنار ہوتی ہے اور دائرہ لاہور تک وسیع ہو جاتا ہے تو اس زبان کے ابتدائی خدوخال کا ظہور ہونے لگتا ہے تو بڑے بڑے نام جو اس خطہ سے منسوب ہیں اسی زبان کو اپنے اظہار کا وسیلہ بناتے ہیں، اور اس طرح یہ زبان اپنی منزل کی جانب عازم سفر ہوتی ہے۔ جغرافیائی حوالے سے پنجاب ایک ایسے مقام پر واقع ہے کہ آریائوں، یونانیوں، غزنوی خاندان، منگولوں، مغلوں اور افغانوں سب کا اولیں مسکن پنجاب ہے۔ یہاں سے پنجابیوں کی ایک بڑی تعداد کو لے کر وہ اگلی منزلوں کو رخت سفر باندھتے اس طرح یہ زبان بھی ان کے ساتھ پورے برصغیر میں پھیلتی رہی اور نمو پاتی رہی۔ محمد بن قاسم کے علاوہ بیشتر حملہ آوروں نے شمال مغربی راستہ اختیار کیا اور سرزمین پنجاب سے ہوتے ہوئے برصغیر میں حکومتیں قائم کیں۔ پانچ دریائوں کے سبب یہ سرسبز و شاداب خطہ ہر آنے والے کے لیے توجہ کا مرکز رہا۔ آریہ، یونانی، غزنوی، غوری، منگول، مغل، نادر شاہ، احمد شاہ ابدالی وغیرہ برصغیر میں سب سے پہلے خطہ پنجاب ہی میں پہنچے۔(۹) اور یہاں سے اپنی تمام تر توانائیوں کو بحال کر کے پنجاب سے نئی کمک لے کر اپنی فتوحات کا دائرہ آگے بڑھاتے۔

سلطان محمود غزنوی(۱۰۳۰ء-۹۹۷ء) جب لاہور کو(۴۱۳ھ) "محمود پور" کا نام دیتا ہے اور اپنا سکہ جاری کرتے ہوئے لاہور کو اپنے زیر نگیں کرتا ہے۔ تو اسی عہد میں اردو زبان و ادب کی قدیم تاریخ بھی رقم ہونا شروع ہو جاتی ہے۔ جس کا پہلا سپوت "مسعود سعد سلمان" پنجاب کی سرزمین کا نمایندہ ہے۔ جو اردو زبان و ادب کا پہلا قلم کار، شاعر ہے۔ حافظ محمود شیرانی کے بقول: "خواجہ سعد سلمان شہزادہ مجدود کے خزانچی بن کر بعہد سلطان مسعود شہید ہندوستان آئے ان کے فرزند خواجہ مسعود شاعر مشہور ہیں۔ وہ لاہور کو مادر وطن کے نام سے پکارتے ہیں چنانچہ:

اے لاہو ور دیحک بے من چگونہ

بے آفتاب تاباں روشن چگونہ

تاایں عزیز فرزند از تو جدا شدہ است

بادراد بنوحہ وشیون چگونہ

تو مرغزار بودی و من شیر مرغزار

با من چگونہ بودی و بے من چگونہ

دوسرے مقام پر کہتے ہیں:

رسید عید و من از روئے حور و دلبر ددر

چگونہ باشم بے روئے آں بہشتی حور

چو یاد شہر لہاوور دیار خویش کنم

مباد کس کہ شد از یار و شہر خویش نفور(۱۰)

بعض محققین کے نزدیک: خواجہ مسعود سعد سلمان ہندی کے پہلے صاحب دیوان شاعر ہیں۔ جنھوں نے عربی اور فارسی کے ساتھ ساتھ ہندی دیوان بھی تخلیق کیا۔ سعد سلمان کے ہندی دیوان کے حوالے سے محمد عوفی "لباب الالباب" میں تذکرہ کرتے ہیں اور امیر خسرو بھی ان کے ہندی دیوان کو تسلیم کرتے ہیں۔ حافظ محمود شیرانی ان شہادتوں کو اس طرح رقم کرتے ہیں:

مرا بدن تو کہ در پارسی و در تازی

نظم و نثر ندارد چو من کس استقلال

دوسرے موقع پر گویا ہیں:

کس از بپارسی و تازی امتحان زدمے

مرا مبارز میدان امتحاں شدمے

تیسرے موقع پر کہا:

بریں ہر دو زبان در ہر دو میداں

بگردونم رسیدہ کامرانی

سجود آرد بہ پیش خاطر من

روان رود کی وام ہانی

محمد عوفی کہتا ہے "واو راسہ دیوان ست یکے بتازی و یکے بپارسی و یکے ہندی" عوفی کے ساتھ امیر خسرو کے الفاظ یوں نقل کرتے ہیں:

" پیش ازیں از شاہاں سخن کسے راسہ دیوان نبود مگر مرا کہ خسرو ممالک کلامم مسعود سعد سلمان را اگرچہ ہست اما آں سہ دیوان در عبارت عربی و فارسی و ہندوی است، دور پارسی مجرد کسے سخن راسہ قسم نکردہ جز من کہ دریں کار قسام و عادلم"(۱۱)

جہاں تک خواجہ مسعود سعد سلمان کے ہندی دیوان کا تعلق ہے تو منطقی طور پر دیکھا جائے تو امیر خسرو کے ہاں بھی چند ہندی شعریات کی موجودگی کو دیوان سے تعبیر کرنا مبالغہ محسوس ہوتا ہے اور سعد سلمان تو کہیں گیارہویں صدی عیسوی میں لاہور میں ادب و سخن سے وابستہ تھے۔ ان کے ہندی دیوان کا منسوب کرنا مبالغہ آرائی سے خالی نہیں لگتا:

"مسعود سعد سلمان کے ہندی دیوان کا کوئی نسخہ دستیاب نہیں اور نہ ہی اس کے ہندوی اشعار اتنی تعداد میں ملتے ہیں کہ بارہویں صدی میں اردو کو ایک ثروت مند زبان مان لیا جائے مزید برآں مسعود سعد سلمان کے کم و بیش دو صدی بعد کے امیر خسرو کے ہاں جن ہندوی کلمات و محاورات یا کہہ مکرنیوں کا تذکرہ کیا جاتا ہے ان سے بھی واضح ہے۔"(۱۲)

اردو زبان کی جنم بھومی کی تعین میں مختلف محققین اپنے دلائل کے ساتھ مختلف نظریات پیش کرتے ہیں۔ بعض پنجاب کو تو بعض دہلی کے گرد ونواح میں اس کی ابتدائی شکل دیکھتے ہیں۔ بعض دکن کو اردو کی جنم بھومی قرار دیتے ہیں۔ اردو کی جنم بھومی ااور قدامت کے حوالے سے حافظ محمود شیرانی کی رائے زیادہ قرین قیاس دکھائی دیتی ہے۔ حافظ محمود شیرانی رقم طراز ہیں:

"ہم اردو کے آغاز کو شاہ جہاں یا اکبر کے دربار اور لشکر گاہوں کے ساتھ وابستہ کرنے کے عادی ہیں، لیکن یہ زبان اس زمانے سے بہت زیادہ قدیم ہے۔ بلکہ میرے خیال میں اس کا وجود انہی ایام سے ماننا ہوگا جب سے مسلمان ہندوستان میں آباد ہیں۔ اردو کی قدامت کا اس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہوگا کہ گجرات ودکن میں اس زبان میں دسویں صدی ہجری کی ابتدا یعنی بابر کی آمد سے قبل ادبیات کا سلسلہ جاری ہو جاتا ہے اور فارسی لغات کی شہادت سے جو نویں صدی ہجری میں ہندوستان میں لکھی جاتی ہیں، صاف واضح ہوتا ہے کہ اردو زبان ان ایام میں تمام اسلامی ہندوستان میں سمجھی جاتی تھی۔ یہ لغات نگار اس کو ہندی کے نام سے یاد کرتے ہیں اور ہندی سے ان کا مقصد یہی زبان ہے جسے ہم اردو کہتے ہیں۔" (۱۳)

دور سلاطیں آغاز (۱۲۰۶ء) میں جب دارالسلطنت لاہور سے دہلی منتقل ہوتا ہے تو اہل دولت پنجاب میں موجود زبان کو سرکاری، تجارتی، معاشرتی اور دیگر امور کے لیے ساتھ دلی لے جاتے ہیں۔ (۱۴) اس طرح یہ زبان اپنا ارتقائی سفر جاری رکھتے ہوئے پنجاب سے دلی میں منتقل ہو جاتی ہے۔

جب حکمران، فاتح، درباری اور لشکری دہلی میں ڈیرے جماتے ہیں تو ساتھ ہی دہلی کے گردونواح میں صوفیاء کرام کی کاوشیں بھی بڑھ جاتی ہیں اور صوفیائے کرام بڑی تیزی کے ساتھ اس خطہ کے لوگوں کی اخلاقی تربیت، اصلاحی فریضہ کو عبادت سمجھ کر دعوت اسلام میں مشغول ہو جاتے ہیں۔ چونکہ یہ طبقہ براہ راست عوام کے ساتھ رابطہ میں تھا اور حکمرانوں، درباروں اور لشکریوں کی طرح عوام سے دور نہیں تھا تو صوفیاء کرام اپنے اس مشن کے لیے جس زبان کا انتخاب کرتے ہیں وہ عوام کی یہی زبان ہندی اور ہندوی ہے۔ جس میں اس عہد کے صوفیاء کرام نے زبان وادب کے حوالے سے وہ تاریخی کام بھی کیے جو زبان وادب کے ارتقا میں بنیادی اہمیت کے حامل ہیں۔

حضرت ابوالحسن امیر خسرو (م ۱۲۵۳ء/ ۶۵۱ھ) جو اردو کے قدیم اثاثہ میں شمار ہوتے ہیں ضلع ایٹہ (ممالک متحدہ آگرہ اور اودھ) میں پیدا ہوئے۔ انھوں نے جن بادشاہوں کا عہد دیکھا ان میں معزالدین کیقباد، ناصر الدین محمود، غیاث الدین بلبن، جلال الدین خلجی، غیاث الدین تغلق اور محمد تغلق شامل ہیں اور صوفی حضرت نظام الدین اولیا کے مرید خاص تھے۔ محققین کے نزدیک امیر خسرو سے بھی ایک ہندی دیوان منسوب کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر امیر خسرو کے دیوان غرۃ الکمال کے دیباچے کے حوالے سے لکھا ہے:

" انھوں نے عربی، فارسی اور ہندوی ایک ایک دیوان مرتب کیا۔ خود ان کا ایک شعر ہے:

چو من طوطی ہندم از راست پرسی

ز من ہندوی پرس تا نغز گویم" (۱۵)

دہلی سے یہی زبان اپنا سفر جاری رکھتے ہوئے جب دکن کی طرف اپنا رخت سفر باندھتی ہے تو مختلف ناموں کے ساتھ اپنا ارتقا جاری رکھتی ہے۔ تغلق عہد میں جب دارالحکومت دہلی سے دولت آباد منتقل ہوتا ہے تو وہی لوگ دہلی سے دکن آباد ہوتے ہیں تو حالات زبان وادب کے لیے اس قدر ساز گار ثابت ہوتے ہیں کہ اردو زبان وادب کے ارتقا میں وہ تیزی آجاتی ہے جو اس سے قبل دیکھنے کو نہیں ملتی اور اردو نثر و نظم ہر دو صنف ادب میں وہ کارہائے نمایاں دیکھنے کو ملتے ہیں جن کی بدولت نصیر الدین ہاشمی جیسے محققین نے اردو کے آغاز کو اس خطہ سے منسوب کر دیا۔ حافظ محمود شیرانی لکھتے ہیں:

"تغلق کے عہد میں جب دلی سے دولت آباد کو دارالحکومت منتقل ہوتا ہے تو یہی زبان دلی سے دکن میں پہنچ جاتی ہے تو اس طرح گوجری، گجری، ریختہ جیسے ناموں سے بھی موسوم ہوتی رہی۔" (۱۶)

غیاث الدین تغلق پنجابی تھا۔ جو ایک بڑا لشکر لے کر پنجاب سے زبان کو دہلی اور اس کا فرزند محمد تغلق دہلی سے دولت آباد (جنوبی ہند) منتقل کرتا ہے۔ اس طرح پنجاب کے اثر و رسوخ کو کبھی بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ دکن سے نثر اور نظم کے ابتدائی نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ رام بابو سکسینہ اس عہد کی زبان و ادب کے حوالے سے کاوشوں کا کچھ یوں جائزہ لیتے ہیں:

''آٹھویں صدی ہجری سے اردو نثر کے نمونے رسائل کی صورت میں سامنے آتے ہیں جو بالخصوص دکن و گجرات کے فقراء اہل دل اور صوفیاء کے اقوال وملفوظات کی صورت میں اردو نثر کے اولین اور ابتدائی نمونوں میں شمار ہوتے ہیں۔ مختلف محققین نے اس پر مختلف قسم کی آراء دی ہیں۔ سید محمد عبداللہ حسینی، غوث الاعظم شیخ عبدالقادر جیلانی کے رسالہ نشاط العشق کا ترجمہ، شاہ میراں جی شمس العشاق کی شرح مرغوب القلوب اور شاہ برہان الدین جانم کی کتابیں ''جل ترنگ''، ''گل باس'' کے علاوہ ملاوجہی کی ''سب رس'' میراں یعقوب کا ''شمایل الاتقیاء'' کا اردو ترجمہ وغیرہ۔''(۱۷)

جیسے شاہکار اس عہد میں اردو نثر کی روایت کا آغاز ہیں۔ ''معراج العاشقین'' جسے پہلی تصنیف کہا جاتا ہے اور اس تصنیف کو خواجہ بندہ نواز گیسو دراز سے منسوب کیا جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس تصنیف کو خواجہ بندہ نواز گیسو دراز سے منسوب کرنے والے مولوی عبدالحق نے بعد میں اس پر تحفظات کا اظہار کیا۔ جس کی بناء پر انھوں نے اس پر اصرار نہ کیا کہ یہ تصنیف خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی ہے۔(۱۸) محققین کا اختلاف اپنی جگہ لیکن اردو نثر کا آغاز اسی عہد کا رہینِ منت ہے۔

پنجاب سے دہلی کے لسانی سفر کے بعد بھی اس کی نشوو ارتقا کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ کبھی لودھی خاندان کی صورت میں تو کبھی سر سید کی کاوشوں کی صورت میں یہ عمل اردو کے ارتقائی سفر کو مزید قوی تر بناتا رہتا ہے۔(۱۹) اور اردو کی نمو پذیری میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔

پنجاب بھی اردو کے حوالے سے ایک الگ مرکزیت کا حامل رہا ہے۔ جہاں کئی ایک چھوٹے مراکز ہریانہ، بٹالہ، لاہور، سرہند اور قصور شامل ہیں۔ جہاں پر تخلیق کاروں کی ایک بڑی تعداد ایک مخصوص مزاج اور رجحان کے ساتھ اردو زبان و ادب کی ارتقائی منزلوں کو عبور کرنے میں اپنا اپنا کردار ادا کر رہی تھی درج ذیل ہیں۔ دبستان بٹالہ... بٹالہ میں شیخ محمد افضل قادری کلانوری، نور العین واقف عاجز بٹالوی، غلام غوث بٹالوی، حیات قادری، شیخ محمد حاجی، سید غلام غوث بٹالوی، شیخ نصیر الحق، شیخ نور محمد، موسیٰ، شیخ محمد حاجی، محمد جان، علیم قادری اور سید محمد شاہ بٹالوی اردو زبان و ادب کی خدمت میں محو سفر رہے۔ دبستان لاہور... پنڈت چندر بھان برہمن لاہوری، مولوی عبداللہ عبدی لاہوری شاہ عبدالحکیم لاہوری، حاجی لاہوری، رضا لاہوری، قناعت لاہوری، حافظ احسن اللہ لاہوری، حسین چشتی لاہوری، اشرف نوشاہی، غوث ابن عظیم حیدر لاہوری، آدینہ بیگ کامل، فیض لاہوری اور احمد بخش یکدل لاہوری، پنجاب کی علمی، ادبی سرگرمیوں میں اپنا حصہ ڈالتے رہے۔

دبستان ہریانہ۔۔۔ قطبی رہتکی، شاہ غلام جیلانی رہتکی، شاہ محمد رمضان مہمی اور غلام حسین مہمی وغیرہ دبستان ہریانہ سے وابستہ نام تھے۔

دبستان سرہند۔۔۔ بشیر احمد سرہندی، اویسی سرہندی، شائق سرہندی، مشتاق سرہندی، احمد سرہندی، شاہ نیاز سرہندی اور اختر سرہندی سرزمین سرہند سے دبستان پنجاب کو تقویت عطا کر رہے تھے۔

دبستان قصور۔۔۔ حافظ مرتضیٰ خویشگی قصوری، سید غلام محی الدین قصوری اور خلیفہ عارف قصوری وغیرہ کے نام دبستان قصور کی ادبی زرخیزی کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔(۲۰) جیسا کہ مولانا عبدی ''فقہ ہندی'' کے مصنف کا یہ شاہکار ہریانہ، کرنال، میوات کی زبان سے الگ شاہکار ہے۔ جو اپنے الگ مرکز کا عکاس ہے۔ اسی طرح بٹالہ گورداسپور میں شیخ فاضل الدین بٹالوی (متوفی ۱۱۵۱ھ) کے ہاتھوں اردو کی نمو پذیری کی تحریک میں گراں قدر سبک رفتاری نظر آتی ہے۔ یعنی پنجاب میں تمام مراکز ہم آہنگی سے دوسرے مراکز کی طرح اردو کی نشوونما میں سرگرم عمل نظر آتے ہیں۔ کتاب ہزار مسائل اور سلوتری کے نمونے اسی عہد کی یادگار ہیں۔(۲۱) جو دوسرے خطوں کی طرح اس سرزمین کا اعجاز ہیں۔

بیسویں صدی کے اوائل تک اردو نثر نے بہت سے مدارج طے کر لیے تھے اور نثر اپنے پاؤں پر کھڑی ہوتی نظر آتی ہے۔ ہر دبستان اپنا ایک الگ اور منفرد وجود رکھتا ہے۔ دبستان دہلی، لکھنو، رام پور اور پنجاب (لاہور) ہر ایک اپنی پہچان رکھتا ہے۔ پنجاب کے تخلیقی ادب اور تخلیقی ذہنوں کے مطالعہ سے ہی پنجاب

میں اردو کے نقوش ابھر کر سامنے آتے ہیں، جس کے بارے میں مشاہیر ادب نے اپنی اپنی رائے کا اظہار کر کے اس خطہ کی زرخیزی کی جانب وقتاً فوقتاً توجہ مبذول کرائی۔ پنجاب میں اردو زبان کے آغاز وارتقا کی بحث کا آغاز پنجابی انبالوی کے مضمون "اردو زبان پنجاب میں" جولائی ۱۹۰۳ء میں علی گڑھ گزٹ سے ہوتا ہے۔ بعد ازاں پھر "اردو زبان پنجاب میں" ستمبر ۱۹۰۳ء مخزن لاہور میں شائع ہوا۔ اس طرح یہ بحث دن بدن تیز ہوتی گئی اور ۱۹۲۸ء میں حافظ محمود شیرانی کے اس قوی نظریے کی صورت میں سامنے آجاتی ہے جس میں انھوں نے تاریخی اور لسانی دلائل سے پنجاب میں اردو کو ثابت کیا۔

علامہ اقبال کے ۷ مئی ۱۹۲۵ء کے ایک مکتوب سے بھی پنجاب میں اردو کی کاوشوں کی تحسین ہوتی ہے۔" اردو زبان اور لٹریچر کی تاریخ کے لیے جس قدر مسالہ ممکن ہو جمع کرنا ضروری ہے۔ غالباً پنجاب میں بھی کچھ پرانا مسالہ موجود ہے اگر اس کے جمع کرنے میں کسی کو کامیابی ہوگئی تو مورخ اردو کے لیے نئے سوالات پیدا ہوں گے"۔(۲۲)

پنجاب کے ان دبستانوں میں ڈاکٹر جمیل جالبی اس بات کا اعتراف "تاریخ ادب اردو" میں بایں الفاظ کرتے ہیں:

" اردو کو اہل پنجاب ہی نے اپنے سینے سے دودھ پلا کر پالا پوسا اور بڑا کیا۔ اردو کی روایت اور تاریخ میں پنجاب اسی طرح شامل ہے جس طرح انسانی رگوں کے اندر دوڑتے ہوئے تازہ خون میں سرخ اور سفید جسیمے۔"(۲۳)

ڈاکٹر جمیل جالبی نے ایک اور مقام پر اردو زبان وادب میں پنجاب کی ان تمام کاوشوں کو نہایت ہی خوب صورت پیرائے میں کچھ یوں ساری بحث کو سمیٹ دیا ہے:

" پنجاب اور اہل پنجاب سے اس زبان کا رشتہ ناتا روز اوّل ہی سے قائم ہے اور اہل پنجاب نے شروع ہی سے اس زبان کو بنانے سنوارنے میں حصہ لیا ہے۔ وہ زبان جو عبوری دور میں دہلی سے دکنی، گجرات، مالوہ اور دسرے صوبوں میں پہنچی اس کی ساخت اس کے مزاج، لہجے اور آہنگ پر پنجاب ہی کا اثر سب سے زیادہ گہرا تھا۔ قدیم گجری و دکنی ادب کے نمونوں میں جب ہم پنجابی اثر و مزاج کو دیکھتے ہیں تو ذرا دیر کو حیرت ضرور کرتے ہیں۔ لیکن ہماری حیرت اس وقت دور ہو جاتی ہے جب ہم اردو پنجاب کے اثر و رشتہ کو تاریخ کی روشنی میں دیکھ کر ان نمونوں کا مطالعہ کرتے ہیں۔ تاریخ شاید ہے کہ غیاث الدین تغلق (۷۲۰، ۷۲۵، ۱۳۲۵-۱۳۳۰) اور خسرو خان نمک حرام کی جنگ کے حالات امیر خسرو نے غیاث الدین تغلق کو پنجاب کی زبان میں لکھ کر پیش کیے تھے۔۔۔ یہی وہ زبان ہے جو شروع ہی سے اردو کے خون میں شامل ہے۔"(۲۴) ڈاکٹر وحید قریشی "پاکستانی قومیت کی تشکیل نو" میں پنجاب اور اردو کے ربط کو کچھ اس انداز میں دیکھتے ہیں:

" اردو کی ابتدا پاکستان میں ہوئی اس کی ادبی ترقی اور ادبی سرمایہ بیرون پاکستان تخلیق ہوا لیکن اس کا لسانیاتی نظام مقامی زبانوں سے مربوط ہے۔"(۲۵)

رشید احمد صدیقی پنجاب کی اردو کے حوالے سے کاوشوں کی تحسین کچھ اس طرح کرتے دکھائی دیتے ہیں:

" پنجاب کے لوگ اردو سے کچھ کم واقف نہیں ہیں۔ اردو کی خدمت میں کسی سے پیچھے نہیں رہے۔ نثر اور نظم کی محفل میں ان کا درجہ کسی سے کم نہیں رہا۔ اردو کا مستقبل بھی پنجاب ہی میں زیادہ روشن نظر آتا ہے۔"(۲۶)

بیسویں صدی میں پنجاب میں تخلیقی اردو نثر کے ارتقا کے پس منظری مطالعہ میں انیسویں صدی کی علمی وفکری، سیاسی و سماجی اور ادبی تفہیم وہ بنیادی اور مرکزی ڈھانچہ تشکیل دیتی ہے جس پر بیسویں صدی کے فلک بوس علمی وفکری، سیاسی وسماجی اور ادبی محل کی عمارت استوار نظر آتی ہے۔

انیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی انگریزوں کی عمل داری پورے برصغیر پر اپنے پنجے مضبوط کرتی جارہی تھی۔ انگریزوں کی آمد کے ساتھ اس خطہ کی سیاست، سماج اور اس کے ساتھ ساتھ ادب کہیں زیادہ متاثر ہوئے۔ ادب چونکہ زندگی کا ترجمان ہے۔ معاشرہ کی نبضیں ادب میں دھڑکتی ہیں۔ ادیب چونکہ معاشرہ کا نباض ہے اور سب سے حساس طبقہ ہونے کے ناتے کسی بھی تبدیلی کو سب سے زیادہ اور سب سے پہلے محسوس کرتا ہے اور اپنے تخلیقی فن پاروں میں اس کا اظہار کرتا ہے۔ بعینہ اس عہد کی معاشرت، سیاست اور سماج کی بدلتی ہوئی صورت حال ادب میں بڑی حد تک اثر انداز ہوتی ہے۔ مغربی تہذیب وتمدن اور ثقافت کی مشرقی تہذیب وتمدن اور ثقافت پر یلغار نے ادبی اقدار کو بہت متاثر کیا۔ اس کے ساتھ ساتھ عالمی سطح پر ہونے والی تبدیلیوں تحریکوں کے اثرات نے ایک ایسا ماحول تشکیل دے دیا تھا جس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہا جاسکتا تھا۔ جو کہ بہت بڑے انقلابات کے لیے فضا تیار کر رہے تھے۔ جیسے بیسویں صدی کا سائنسی

انقلاب، نفسیاتی انقلاب اور معاشی انقلاب ان سب کا تانابانا انیسویں صدی میں تیار ہوتا ہے اور بیسویں صدی طلوع ہوتے ہی ان انقلابات سے دوچار ہوتی ہے۔ انگریزوں کی اس خطہ سرزمین پر آمد نے اس خطہ کو براہ راست ان تبدیلیوں سے دوچار کر دیا۔ مزید بر آں انگریزوں کے اپنے مفادات نے یہاں کی ادبی فضا کو بہت زیادہ متاثر کیا۔ جیسے ۱۸۰۰ء میں کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کا قیام، دلی کالج کا قیام یہ تمام کاوشیں بالواسطہ یابلاواسطہ اس بڑے (Senario) کا حصہ تھیں جو استعماری قوتوں کو مضبوط کرنے کے کے لیے تیار کیا گیا جس سے بالواسطہ یابلاواسطہ ادب میں جہاں وسعت پیدا ہوئی وہاں فکری تبدیلیاں بھی ہوئیں۔ جہاں پورا برصغیر اس تبدیلی سے گزر رہا تھا۔ وہاں پنجاب جیسا خطہ جو اپنی سرسبز و شادابی اور جغرافیائی اہمیت کے پیش نظر ہر نئے آنے والے کے لیے ہر دلعزیز جگہ تھی اور اہم شاہراہ ہونے کے ناطے کس طرح اس تبدیلی سے متاثر نہ ہوتی۔ انگریزوں نے بھی اس خطہ کو خصوصی اہمیت دی۔ انگریزوں نے اردو کی خدمت میں اپنے مقاصد کے لیے ہی صحیح مگر خوب کاوشیں کیں چونکہ اقتدار مسلمانوں سے چھینا تھا۔ وہ فارسی کو مسلمانوں کا اثاثہ سمجھتے تھے اور سنسکرت چونکہ مردہ تھی اور ہندی میں اس قدر جان نہ تھی کہ وہ ان کے مقاصد کو پورا کر سکے اس لیے انھوں نے اردو کی سرپرستی کی ٹھان لی اور ادارے بنا لیے جیسے فورٹ ولیم کالج، دہلی کالج وغیرہ کے علاوہ پریس اخبارات وغیرہ کو خوب پننپے کا موقع فراہم کیا۔ تراجم کے ذریعے اس زبان کو محفوظ بنایا اور اس کو وسعت سے ہمکنار کیا۔ جب پنجاب کا الحاق ہوتا ہے یہاں بھی اردو زبان کا طوطی ہر طرف بولنے لگتا ہے کوہ نور ۱۸۵۱ء اسی تسلسل کی ایک کڑی ہے۔(۲۷) اسی طرح اردو کا ارتقائی سفر کوہ نور (۱۸۵۱ء) سے ہوتا ہوا ،خورشید پنجاب (۱۸۵۶ء) ،دریائے نور، لاہور گزٹ، سرکاری اخبار (۱۸۵۸ء) رسالہ انجمن پنجاب (۱۸۶۵ء) ،ہمائے پنجاب ،اخبار انجمن پنجاب (۱۸۷۱ء)، اخبار عام (۱۸۷۱ء)، پیسہ اخبار (۱۸۸۶ء)، اور مخزن کی تحریک (۱۹۰۱ء) کے ساتھ اپنے عروج پر پہنچ کر بیسویں صدی کی ادبی فضا کے لیے بحر بیکراں کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

پنجاب کی تخلیقی فضا کا اپنا ایک مخصوص مزاج ہے جس میں لکھنو اور دلی سے منفرد احساس، اپنی خوشبو اور الگ پہچان ہے۔ ہر خطہ ایک منفرد مزاج کا حامل ہوتا ہے۔ جیسے دلی کی فطرت، سادگی اور متانت لکھنو کا معاشرتی احساس، نزاکت و لطافت بعینہ اس خطہ پنجاب میں تشکیل پانے والے دبستان خیال اسلوب کی توانائی سے مالا مال نظر آتا ہے اور اس جدت کو قبول کرنے کی صلاحیت اسے دیگر دبستانوں پر مزید تقویت عطا کرتی ہے۔(۲۸) ۱۸۴۹ء میں جب پنجاب مکمل طور پر انگریزوں کی عمل داری میں آجاتا ہے تو یہاں پر باقاعدہ انگریزی پالیسیاں اس خطہ کی سیاست، سماج، معاشرت اور بالخصوص ادب کو بھی متاثر کر رہی تھیں۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد دوسرے خطے قدرے زیادہ معتوب ٹھہرے لیکن پنجاب میں صورت حال تھوڑی مختلف تھی اس لیے یہاں پر رد عمل بھی کم ہوا۔ یہاں پر تعلیمی سرگرمیاں اور ادبی سرگرمیوں میں خاصی تیزی دیکھنے کو ملتی ہے۔ پنجاب میں ڈاکٹر لائٹیز اور کرنل ہالرائیڈ کی کاوشوں سے ''انجمن اشاعت مطالب مفیدہ پنجاب'' کا قیام عمل میں آیا۔ جس نے مغربی ادب سے استفادے کی صورتیں نکالیں اور بالخصوص نظم کی صورت میں ایک بڑی تبدیلی سامنے آئی۔ یعنی تبدیلی کو قبول کرنے کی فضا پیدا ہوئی۔ محمد حسین آزاد کو اس کی قیادت کا شرف حاصل ہوا اور حالی نے بھی اس میں اپنا حصہ ڈالا اور نظم کی صنف کو اردو میں بہت اونچا مقام عطا کیا۔ انگریزوں کی آمد کے بعد تغیر پذیری کی رفتار میں زمانے کے ساتھ ساتھ بہت تیزی سے اضافہ ہوا۔ فکر و احساس کو ایک ایسی مہمیز نے ہانک دیا تھا کہ نت نئی ابھرتی تحریکوں نئے تقاضوں سے ہم آہنگی، اس عہد اور اس خطہ کی ضرورت تھی جس کی بدولت نہ صرف موضوعات بلکہ اسلوب میں بھی خوب صورت خوش آیند تبدیلیاں ظہور پذیر ہوئیں۔(۲۹) دلی کالج اور انجمن پنجاب اسی سلسلہ کی کڑیاں ہیں۔

''انجمن پنجاب کا منشور اس عہد کی ادبی سرگرمیوں، تبدیلیوں اور ارتقائی عمل کی بخوبی عکاسی کرتا ہے۔

۱۔ قدیم مشرقی علوم کا احیاء
۲۔ باشندگان ملک میں دیسی زبانوں کے ذریعے علوم مفید کی اشاعت
۳۔ صنعت و تجارت کا فروغ
۴۔ علمی، ادبی، معاشرتی اور سیاسی مسائل پر بحث و نظر

۵۔ صوبے کا بااثر اور اہل علم طبقے اور سرکاری افسران کے درمیان رابطے کی صورت پیدا کرنا۔

۶۔ پنجاب اور ہندوستان کے دوسرے خطوں کے ساتھ روابط اور تعلقات کی استواری۔"(۳۰)

علی گڑھ تحریک کے اثرات اور سرسید کی کاوشوں کا اثر بھی پنجاب میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ پنجاب کے فکر و نظر کی بالیدگی کے سبب سرسید نے پنجاب والوں کو زندہ دلان پنجاب کے نام سے موسوم کیا۔(۳۱) کہ انھوں نے جس طرح سرسید اور ان کی تعلیمات کو سراہا دوسرے خطوں کی نسبت قابل تحسین ہیں۔

پنجاب کی انفرادیت دیگر دبستانوں سے جہاں کئی دوسرے حوالوں سے ہے وہاں موضوعاتی طور پر بھی پنجاب میں ایک جدت کا عنصر نمایاں ہے۔ جیسا کہ اصلاحی مقاصد ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد یاس و ناامیدی کے ماحول کو یکسر بدل دیا جاتا ہے اور عملی جدوجہد کا مظاہرہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ مزید برآں دلی کے مابعد الطبعیاتی تصور حقیقت جس کی دبستان لاہور نے نفی کرتے ہوئے عقلیت، سائنسی حقیقت، گردوپیش کی واقعاتی دنیا اخلاقیات کی بنیاد اور نیچر کے مضامین کو تقویت دی ہے۔(۳۲) جو اس عہد کی ضرورت بھی تھی۔

بیسویں صدی کے پنجاب میں تخلیقی اردو نثر کے ارتقا کا جب پس منظری مطالعہ کرتے ہیں تو انیسویں صدی کی چوتھی ربع صدی میں جاری ہونے والے ادبی جریدوں کا کردار نہایت اہمیت کا حامل ہے۔" مخزن" جس ادبی تحریک کا نقطہ آغاز ٹھہرا ۱۹۰۱ء سے ۱۹۳۵ء تک کے ادبی منظر نامہ کی جھلک دیکھی جائے تو مخزن کی روایت کو بڑھاتے ہوئے جو ادبی جرائد و رسائل سامنے آتے ہیں ۔ ان میں "ہمایوں" لاہور (۱۹۲۲ء)، " نیرنگ خیال"(۱۹۲۴ء)،" عالمگیر "لاہور(۱۹۲۴ء)، "اورینٹل کالج میگزین"(۱۹۲۵ء)، "نقاد" لاہور(۱۹۲۵ء)، "بہارستان" لاہور(۱۹۲۶ء)، "ادبی دنیا"لاہور(۱۹۲۹ء)، "سروش" لاہور(۱۹۲۹ء)،" کاروان" لاہور(۱۹۳۳ء)،" شاہکار" لاہور(۱۹۳۵ء)،" ادب لطیف" (۱۹۲۵ء)(۳۳) جیسے ادبی شاہکار اس عہد میں اردو ادب کی اس خطہ میں خوب آبیاری کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

پنجاب کے تخلیقی اردو نثر کے ارتقائی سفر میں ان ادبی جرائد کا کردار ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتا ہے۔ جنھوں نے تخلیق کاروں کو نہ صرف ادبی ماحول اور ایک ادبی پلیٹ فارم دیا بلکہ مغربی دریچوں سے اور عالمی ادب کے تراجم کے ذریعے تربیت بھی کی اور ساتھ ساتھ نئی اصناف ادب کے لیے موافق ادبی فضا تشکیل دی۔ جن میں افسانہ، یک بابی ڈرامے، ناولٹ وغیرہ نے خوب ترقی پائی۔

پنجاب میں افسانہ نگاروں کی ایک کہکشاں نظر آتی ہے جنھوں نے بیسویں صدی کے افق پر اس صنف ادب کے ورود کے ساتھ ہی اس صنف ادب کی آبیاری کی اور اس کو متنوع موضوعات اور زندگی سے ہم آہنگ کرنے میں اپنا کردار ادا کیا۔ افسانہ کو منفرد اسلوب، ہیئت، تکنیک اور فنی پختگی سے نوازا۔ بیسویں صدی کی تیسری دہائی تک افسانے کے دوسرے دور میں عالمی کساد بازاری، دوسری جنگ عظیم کے خطرے اور تراجم کے ذریعے برپا ہونے والی تحریک نے نئے افسانے کے لیے فضا ہموار کر دی تھی۔(۳۴) اسی وجہ سے اس عہد میں افسانہ نگاری میں خاصی تیزی اور زرخیزی نظر آتی ہے۔

پنجاب میں اردو افسانہ کے ادبی افق پر جو نام نظر آتے ہیں ان میں احمد حسین خان (۱۸۶۹ء۔ یکم جنوری ۱۹۵۷ء)، مولانا ظفر علی خان (۱۷ جنوری ۱۸۷۴ء۔ ۲۷ دسمبر ۱۹۵۶ء)، شیخ عبدالقادر (۵مارچ ۱۸۷۴ء ۔ ۹ فروری ۱۹۵۰ء)، ڈاکٹر میر محمد اسماعیل (۱۸ جولائی ۱۸۸۲ء۔ ۱۸ جولائی ۱۹۴۷ء)، ایم اسلم (۶ اگست ۱۸۸۵ء۔ ۲۳ نومبر ۱۹۸۳ء)، حکیم احمد شجاع (۷۔ اکتوبر ۱۸۹۳ء۔ ۴ جنوری ۱۹۶۹ء)، حاجی لق لق (۱۴ ستمبر ۱۸۹۴ء۔ ۲۷ ستمبر ۱۹۶۱ء)، عبدالمجید سالک (۱۳ دسمبر ۱۸۹۴ء۔ ۲۷ ستمبر ۱۹۵۹ء)، پطرس بخاری (یکم اکتوبر ۱۸۹۸ء۔ ۵ دسمبر ۱۹۵۸ء)، مرتضیٰ احمد خان میکش (۱۸۸۹ء۔ ۲۷ جولائی ۱۹۵۹ء)، زینب عبدالقادر بیگم (۱۸۹۹ء۔ ۱۶ اکتوبر ۱۹۷۶ء)، خواجہ عنایت اللہ (۱۸۹۹ء۔ یکم دسمبر ۱۹۶۵ء)، حفیظ جالندھری (۱۴۔ جنوری ۱۹۰۰ء۔ ۲۱ دسمبر ۱۹۸۲ء)، خواجہ عبدالوحید (۳ جنوری ۱۹۰۱ء)، ڈاکٹر عاشق حسین بٹالوی (۱۹۰۳ء۔ ۱۷ جولائی ۱۹۸۹ء)، امتیاز علی تاج (۱۳ اکتوبر ۱۹۰۰ء۔ ۱۹۔ اپریل ۱۹۷۰ء)، حجاب امتیاز علی تاج (۱۹۰۳ء۔ ۱۷ مارچ ۱۹۹۹ء)، اختر شیرانی (۴ مئی ۱۹۰۵ء۔ ۹ ستمبر ۱۹۴۸ء)، عابد علی عابد (۱۷ ستمبر ۱۹۰۶ء۔ ۲۰ جنوری ۱۹۷۰ء)، ڈاکٹر عبدالرشید تبسم (۲۹ جون ۱۹۰۹ء۔ ۲۰ اکتوبر ۱۹۸۷ء)، غلام عباس (۱۷ نومبر ۱۹۰۹ء۔ ۲ نومبر ۱۹۸۲ء)، وغیرہ کے نام آئے ہیں۔ جنھوں نے معیاری اور خوب صورت افسانے لکھے اور افسانہ

نگاری میں اپنے منفرد اسلوب، طرزِ تحریر، موضوعاتی تنوع کی بدولت اس سرزمین میں تخلیق ہونے والا افسانہ ایک منفرد پہچان کا حامل ہے اور اردو افسانہ کے ارتقا میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس عہد میں تخلیق ہونے والے افسانوں کی بدولت ہی ایسے افسانے بھی تخلیق ہوئے۔ جنھیں صحیح تراجم کے ذریعے سے بیرونی دنیا کے سامنے پیش کیا جائے تو ہمیں ہرگز نیچا نہیں دیکھنا پڑے گا۔(۳۵)

انھی تین دہائیوں میں ڈپٹی نذیر احمد، سرشار، شرر، مرزا ہادی رسوا کے ہمراہ سرزمین پنجاب کے قلم کار بھی صنف ناول میں طبع آزمائی کر رہے تھے۔ سرزمین پنجاب کا زرخیز خطہ بھی اس صنف ادب کی آبیاری میں کسی سے کم نہیں تھا۔ احمد حسین خان ۱۸۹۵ء میں ان کے ناول " قتل عمد"، "قند"، "جوانمردی"، "سادھو کی کرتوت" اور اسی طرح ۱۸۹۶ء میں "آئینہ روزگار"، "شامت اعمال" اور ۱۸۹۷ء میں " تصویر رسوائی"، " آفت ناگہانی"، "شاہین چور" اور ۱۸۹۹ء میں "افغانی چھرا"، "مسٹریز آف امرتسر" وغیرہ جیسے اصلاحی و رومانوی ناول تحریر کر رہے تھے۔ ساتھ ہی ساتھ محمد الدین فوق بھی اکبر اور انار کلی جیسے شاہکار ناول تخلیق کرتے نظر آتے ہیں۔ گویا اردو ناول کے آغاز وارتقا کے ساتھ ساتھ پنجاب میں بھی صنف اردو ناول میں ارتقائی عمل کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی اردو ادب میں صنف ناول اپنے پائوں پر کھڑی ہوئی نظر آتی ہے۔

بیسویں صدی کے ابتدائی زمانہ میں مختصر قصے لکھنے والوں کی بہتات نظر آتی ہے۔ حامد اللہ افسر میرٹھی، مجنوں گورکھ پوری، احمد حسین خاں ایڈیٹر "شباب اردو"، سید عابد علی عابد، حکیم شجاع الدین، مولوی ظفر عمر وغیرہ نے خاصی مہارت حاصل کر لی تھی۔(۳۶) المختصر بیسویں صدی کے آغاز تک اردو ناول کی عمر تقریباً تین دہائیوں پر مشتمل تھی۔ اس عہد میں ناول نے فنی، ہیئتی ہر دو حوالوں سے خوب ترقی کر لی تھی۔ جس میں نقطہ عروج مرزا ہادی رسوا کے ناول "امرائو جان ادا" (۱۸۹۹ء) کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ جو ہر دو حوالوں سے ایک مکمل ناول ہے۔ بیسویں صدی کی ابتدائی تین دہائیاں ناول کی صنف میں نہایت ہی اہمیت کی حامل ہیں۔ اس عہد میں میں تخلیق ہونے والا ناول اردو ادب کا بیش قیمت سرمایہ ہے جس میں پنجاب کی خدمات سے بھی انکار ممکن نہیں۔ اس خطہ نے جہاں اردو ادب کو دیگر اصناف ادب میں بیش قیمت ادبی سرمائے سے مزین کیا وہاں "صنف ناول" سرفہرست ہے۔ ان میں خان احمد حسین خان، محمد الدین فوق، ایم اسلم وغیرہ جیسے بڑے بڑے نام اس سرزمین پنجاب کا طرہ امتیاز ہیں، جنھوں نے خون جگر دے کر اس صنف ادب کی آبیاری کی۔

بیسویں صدی کے ابتدائی عہد میں جہاں برصغیر کے دیگر خطوں میں ادبی سرگرمیاں اپنے عروج پر نظر آتی ہیں۔ وہاں سرزمین پنجاب بھی، زرخیز تخلیقیت کے باعث دیگر اصناف ادب کی طرح طنز و مزاح میں بیش قیمت ذخیرہ کی حامل ہے۔ پنجاب میں طنز و مزاح کی روایت کی خوب صورت جلوہ گری جو بیسویں صدی کے آغاز سے نظر آتی ہے، پورے خطے کی ادبی روایت کی امین نظر آتی ہے۔ اس روایت کے امین تخلیق کاروں میں پطرس بخاری، سید امتیاز علی تاج، عبدالمجید سالک، فلک پیا، حاجی لق لق اور تاجور نجیب آبادی وغیرہ جیسے نام اس کہکشاں ادب کے چمکتے دمکتے ستارے ہیں۔ اردو صحافت میں جو طنز و مزاح کا ایک وسیع ذخیرہ سامنے آتا ہے۔ "اودھ پنچ"، "پیسہ اخبار"، "الہلال"، " اودھ اخبار"، "صلح کل"، "زمیندار"، "ستارہ صبح" وغیرہ طنز و مزاح کی روایت کا خاصا ہیں۔ "افکار و حوادث"، سیاسی کالم تھا۔ جس میں مولانا نے مخالفین پر خواب وار کیے۔ ظفر علی خان نے "زمیندار" میں اور " ستارہ صبح" میں "جواہر ریزے" اور " فکاہات" کے نام سے فکاہی کالم لکھے۔ عبدالمجید سالک نے ۱۹۲۰ء سے ۱۹۲۷ء تک "افکار و حوادث" کے نام سے کالم لکھا۔ چراغ حسن حسرت نے اپنے مزاحیہ پرچے "شیرازہ" میں " سندباد جہازی" اور " کولمبس" کے نام سے کالم لکھے۔ ارکان خمسہ کے بعد " اودھ پنچ" کے ذریعے ایک طاقت ور مزاحی تحریک کے طور پر سامنے آئی۔ بیسویں صدی کی عالمی جنگوں نے نئے رجحانات اور نیا فکری منظر نامہ تشکیل دیا۔ جس کی جھلک ان تمام تخلیق کاروں کے لاشعور کا حصہ بن کر ان کی تخلیقات میں جلوہ فگن ہے۔ پنجاب کے تخلیق کار چونکہ اس عہد کی نمایندگی کر رہے تھے۔ ان کی تخلیقات ان تمام افکار و نظریات اور اس عہد کے ادب کی ترجمانی کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ پنجاب میں تخلیق ہونے والا ادب کچھ یوں اپنی بہار دکھا رہا تھا۔

پنجاب میں بیسویں صدی کے ابتدائی عشروں میں خاکہ نگار باقاعدہ الگ صنف ادب کے طور پر تو کم و بیش نظر آتے ہیں۔ البتہ مختلف ادیبوں کے ہاں مختلف فن پاروں میں شخصیت نگاری کا رجحان نظر آتا ہے۔ جہاں وہ معاشرے کے مختلف کرداروں کا خاکہ کچھ اس انداز میں پیش کرتے ہیں کہ اس شخصیت کے

مختلف پہلو کھل کر قاری کے سامنے آجاتے ہیں۔ ایسے ہی خاکہ نگاروں میں اختر شیرانی کا شمار کیا جاتا ہے، جنھوں نے ''آئینہ خانے میں'' اپنے تخلیقی فن پاروں میں فلمی ستاروں ممتاز، ماہ منیر، پروین، سروجنی اور زاہدہ کی زندگی کی داستانوں پر مبنی خاکے نہایت ہی اچھے اور خوب صورت پیرائے میں قرطاس کی نذر کیے۔ یہ خاکے ان کی خاکہ نگاری کے حوالے سے ایک کامیاب کاوش کے طور پر دیکھے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر یونس حسنی، اختر شیرانی کی خاکہ نگاری کے حوالے سے لکھتے ہیں:

'' ان افسانوی خاکوں کے مطالعے سے یہ بات بیک نظر واضح ہو جاتی ہے، کہ اختر نے بڑے نازک موضوع پر قلم اٹھایا تھا۔ اگر وہ زیب داستاں یا رنگین بیانی کے چکر میں پڑ جاتے تو ان کے خاکے بازاری معیار کی چیز ہو کر رہ جاتے۔ لیکن اختر نے اپنے آپ کو سنبھالے رکھا ہے۔ جہاں جنسی آلودگیوں کا ذکر آیا ہے۔ وہاں وہ صرف اشارے کرتے ہوئے نکل گئے ہیں۔ اگر وہ اس مقام پر ذرا توجہ دے جاتے تو یہ خاکے جنسی تلذذ کا ذریعہ تو بن جاتے اصلاحی تصنیف کبھی قرار نہ پاتے۔ یہ ایک ایسے موضوع پر ایک ستھری تصنیف یقینا قابل تعریف ہے۔''(۳۷)

عبدالمجید سالک کی ''یاراں کہن'' بھی خاکوں کے مجموعے سے تعبیر ہوئی، بعض شخصیات کی زندگی کی جھلک پیش کی گئی۔ اس کے مضامین پر غالب رنگ نیم سوانحی اور تاریخی نوعیت کا ہے۔

ایم اسلم پر لکھے گئے مضامین بھی شخصیت نگاری کے پرتو کی بدولت خاکہ نگاری کی ذیل میں شمار کیے جاسکتے ہیں۔ پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی کا خاکہ نگاری کی ذیل میں پنڈت برج نرائن چکبست لکھنوی کا خاکہ قابل ذکر ہے۔ اسی طرح چراغ حسن حسرت نے بھی خاکہ نگاری میں قلم کی جولانیاں دکھائیں۔ آغا حشر کا خاکہ ان کی قابل تحسین کاوش اور صنف خاکہ نگاری میں بیش بہا اضافہ ہے۔

بیسویں صدی کا ابتدائی عہد خاکہ نگاری کے ابتدائی نقوش مرتب کرتا ہے۔ اس عہد کی کاوشیں اولین کاوشوں کے تناظر میں قابل تحسین ہیں۔ جس نے باقاعدہ صنف خاکہ نگاری کے لیے راہ ہموار کی۔ دیگر خطوں کے ہم پلہ پنجاب میں بھی اس کی آبیاری کا سلسلہ جاری نظر آتا ہے۔ اس طرح اس عہد میں اس صنف ادب کے ابتدائی نقوش واضح ہو رہے تھے۔

پنجاب میں ڈراما نگاری کا عروج اردو ڈراما نگاری کا عروج ہے۔ امتیاز علی تاج اسی سرزمین کا سپوت ہیں۔ جنھوں نے شہرہ آفاق تخلیق ''انارکلی'' کی صورت میں اردو ڈراما نگاری کو وہ کلاسیکی مقام اور اس درجہ عظمت کا حامل شہ کار عطا کیا، جو امر ہو گیا۔ پلاٹ کردار، مکالمہ نگاری جزئیات، کرداروں کا ظاہر و باطن یعنی اکبر کی داخلی کیفیات اور شفقت پدری کا تصادم محبت اور طبقاتی تفاوت کا سامنا ڈراما نگاری میں امتیاز علی تاج نے اس قدر جان دار طریقے سے ان تمام امور کو نبھایا کہ انارکلی اردو ڈراما نگاری میں ایک سنگ میل کی حیثیت اختیار کر گیا اور اردو ڈراما نگاری میں ایک پیمانے کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔ انارکلی ایک مکمل ڈراما ہے اور زبان و بیان، اسلوب، فنی پختگی، مکالمہ نگاری، کردار نگاری اور گندھا ہوا پلاٹ یعنی ہر پہلو سے اردو ڈراما نگاری میں کلاسیک کے درجہ پر فائز ہے۔ ڈاکٹر غلام جیلانی برق کا ڈراما ''انفعال'' (۱۹۲۸ء) دیہاتی مسائل کو سامنے لا کر اس عہد کی عکاسی کرتا ہے۔ ڈراما نگاری میں طبع زاد کے ساتھ تراجم میں بھی، یہ سرزمین بڑی زرخیزی کا ثبوت دیتی ہے۔ اختر شیرانی جو شعر و سخن کی دنیا سے وابستہ نام ہے۔ ڈراما نگاری میں بھی اپنا ایک مقام رکھتا ہے۔ ترکی ادیب سامی بک کے ڈرامے کا ترجمہ '' ضحاک '' کے عنوان سے فنی پختگی اور مہارت کے ساتھ کرتے ہیں۔ (۱۹۳۰ء) کے لگ بھگ کتابی صورت میں سامنے آتا ہے۔ اختر شیرانی ڈراما نگاری میں بھی شعر و نغمہ کی طرح اپنا تخلیقیت کا جادو جگاتے ہیں۔ کرداروں کے مکالمے اور گیتوں کا برمحل استعمال ان کی ڈراما نگاری کو چار چاند لگا دیتا ہے۔ ترجمہ میں پطرس بخاری ایک ایسا نام ہے، جنھوں نے ''تائیس'' کے نام سے موسیو گیلیے کے اوپیرا کا ترجمہ، طبع زاد تخلیقی مزاج کے ساتھ نہایت دل کش پیرائے میں کیا۔ الفاظ کی پروقار موسیقیت ان کے مکالموں کی جان ہے۔ کرداروں کو زندگی عطا کرتی نظر آتی ہے۔ بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں دیگر اصناف کی طرح ڈراما نگاری ایک مقبول صنف ادب کے طور پر سامنے آئی۔

تخلیقی اردو نثر میں، افسانہ کی صنف ہو، ناول ہو یا ڈراما، ان صناف ادب کی جڑیں انیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں پیوست نظر آتی ہیں۔ جس کے لیے پنجاب کی خدمات نہایت ہی اہمیت کی حامل ہیں۔ پنجاب میں تخلیقی اردو نثر کا ارتقا نہایت ہی زرخیزی کے ساتھ اپنی منزل کی جانب رواں دواں نظر آتا ہے۔

سید ضمیر الحسن، لیکچرار شعبہ اردو، ایف.جی ڈگری کالج کھاریاں کینٹ

حوالہ جات

۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ: ص ۷۰

۲۔ احسن فاروقی، ڈاکٹر: تخلیقی تنقید: کراچی، اردو اکیڈمی سندھ: ۱۹۶۸ء، ص ۲۳۲

۳۔ ایضاً

۴۔ انجم اعظمی: ادب اور حقیقت: کراچی، کراچی اشاعت گھر: جنوری ۱۹۷۹ء، ص ۶۳۔۶۴

۵۔ ایضاً، ص ۶۴

۶۔ ایضاً، ص ۶۵

۷۔ ایضاً، ص ۴۸۴

۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ: لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز: ۲۰۰۲ء، ص ۴۳۔۴۴

۹۔ علی محمد خان، ڈاکٹر: لاہور کا دبستان شاعری: ص ۱۷

۱۰۔ حافظ محمود شیرانی: پنجاب میں اردو (ترتیب و تدوین: محمد اکرام چغتائی): لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز: ۲۰۰۲ء، ص ۵۶

۱۱۔ ایضاً، ص

۱۲۔ سفیر اختر، ڈاکٹر: فارسی سے اردو میں ترجمہ کی روایت آغاز سے ۱۸۵۷ء تک: سہ ماہی فکر و نظر، جنوری تا مارچ ۲۰۰۸ء: اسلام آباد، ادارہ تحقیقات اسلامی، اسلامی یونیورسٹی: ص ۱۲۵

۱۳۔ حافظ محمود شیرانی: پنجاب میں اردو: ص ۲۱

۱۴۔ ایضاً، ص ۲۴

۱۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ: ص ۴۹

۱۶۔ حافظ محمود شیرانی: پنجاب میں اردو: ص ۲۵

۱۷۔ رام بابو سکسینہ: تاریخ ادب اردو: کراچی، غضنفر اکیڈمی پاکستان۔۳۰۔ اردو بازار: ۲۰۰۳ء، ص ۴۰۲

۱۸۔ سفیر اختر، ڈاکٹر: فارسی سے اردو میں ترجمہ کی روایت آغاز سے ۱۸۵۷ء تک: ص ۱۲۵

۱۹۔ حافظ محمود شیرانی: پنجاب میں اردو: ص ۲۵

۲۰۔ خورشید احمد خان، یوسفی: پنجاب کے قدیم شعرا: اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان پاکستان: ۱۹۹۲ء، ص ۸،۷،۶،۵

۲۱۔ ایضاً، ص ۲۷

۲۲۔ عطش درانی: پنجاب میں اردو اور دفتری زبان: لاہور، نذیر سنز پبلشرز ۴۰۔ اے اردو بازار: ۱۹۸۹ء، ص ۳۶

۲۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر: تاریخ ادب اردو (جلد اوّل): لاہور، مجلس ترقی اردو ادب: ۱۹۷۵ء، ص ۵۹۲

۲۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر: تاریخ ادب اردو: لاہور، مجلس ترقی ادب: جلد اوّل ۱۹۷۵ء، ص ۲۲۔۲۳

۲۵۔ وحید قریشی، ڈاکٹر: پاکستانی قومیت کی تشکیل نو: ۱۹۸۴ء، ص ۱۲۴

۲۶۔ رشید احمد صدیقی: ص ۵۳

۲۷۔ محمد طفیل (مرتب): نقوش لاہور نمبر فروری ۱۹۶۳ء/ ۹۲: لاہور، ادارہ فروغ اردو: ص ۸۳۹

۲۸۔ علی محمد خان، ڈاکٹر: لاہور کا دبستان شاعری: لاہور، نشریات: ۲۰۰۸ء، ص ۹

۲۹۔ ایضاً، ص ۱۴

۳۰۔ ایضاً، ص ۱۶۳

۳۱۔ فتح محمد ملک، پروفیسر: سید سردار احمد پیرزادہ، تجمل شاہ (مرتبین): پاکستان میں اردو (پانچ جلدوں میں)، چوتھی جلد (پنجاب): اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان: ۲۰۰۶ء، ص ۲۷۷

۳۲۔ علی محمد خان، ڈاکٹر: لاہور کا دبستان شاعری: ص ۲۶۷۔۲۶۸

۳۳۔ شگفتہ حسین: ماہنامہ ادب لطیف کی ادبی خدمات کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ: ملتان، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی: ۱۹۹۶ء، ص ۴

۳۴۔ ممتاز شریں: معیار: لاہور، نیا ادارہ: ۱۹۶۳ء، ص ۱۴

۳۵۔ مولانا صلاح الدین احمد: صریر خامہ: لاہور، المقبول: جلد دوم ۱۹۶۹ء، ص ۹۹

۳۶۔ رام بابو سکسینہ (مترجم مرزا محمد عسکری): تاریخ ادب اردو: کراچی، غضنفر اکیڈمی پاکستان: س۔ن، ص ۵۴۲

۳۷۔ یونس حسنی، ڈاکٹر: اختر شیرانی اور جدید اردو ادب: کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان: اشاعت اوّل ۱۹۷۶ء، ص ۳۲۷۔۳۲۸

کتابوں پر تبصرہ

نام کتاب: سعادت حسن منٹو جادوئی حقیقت نگاری اور آج کا افسانہ　　مصنف: ایم حمید شاہد

سنِ اشاعت: ۲۰۱۳ء　　قیمت: ندارد　　صفحات: ۱۵۲

پبلشر: شہر زاد کراچی　　تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

سعادت حسن منٹو ہمارے افسانے کا ایک ایسا نام ہے جس کے بغیر اردو افسانے کی تاریخ نامکمل رہ جاتی ہے۔ منٹو پر اور منٹو کے فن پر گزشتہ ساٹھ ستر برس میں بے تحاشا لکھا گیا۔ اس کی حقیقت نگاری، اس کی فطرت نگاری، جنس نگاری اور تند و تیز اسلوب کو مختلف زاویوں سے دیکھا اور پرکھا گیا۔ حمید شاہد کی کتاب ''سعادت حسن منٹو، جادوئی حقیقت نگاری اور آج کا افسانہ'' بھی اس سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ یہاں نسبتاً جدید اصطلاح یعنی جادوئی حقیقت نگاری قدرے چونکا

دینے والی ہے۔ تاہم کتاب کے مندرجات اور افسانے پر کئے گئے مباحث سے بات واضح ہو جاتی ہے کہ جدید تر افسانے کی جادوئی حقیقت نگاری نے پرانے ہو چکے جدید افسانے کی حقیقی باطنی پیچیداری کو نہیں ٹھکرایا۔ حمید شاہد کے مطابق اب افسانہ نثر میں شاعری ہوتا ہے نہ انشائیہ۔ مگر اس کا بیانیہ ایک کہانی کو بیان کرتے ہوئے اتنا لطیف ہوتا چلا جاتا ہے کہ اس میں ایک سے زیادہ معنی کی گنجائش پیدا ہو جائے۔

مصنف کا خیال ہے کہ یہی وہ جادو ہے جو آج کے افسانہ نگار نے منٹو سے سیکھا ہے اسی لیے تو ہماری نسل منٹو کو اپنا کہتی اور اور اس کے تخلیقی تجربے سے جڑنے پر فخر کرتی ہے۔

کتاب کا انتساب منٹو کے افسانے ''ہتک'' کے مشہور کردار سوگندھی کے نام پر ہے۔ کتاب میں جن افسانوں کو زیرِ بحث لایا گیا ہے ان میں ''کھول دو، دھواں، سرکنڈوں کے پیچھے، ننگی آوازیں، بو، ہتک، سڑک کے کنارے، فرشتہ، پھندنے، باردہ شمالی، ٹوبہ ٹیک سنگھ، نیا قانون اور کچھ دوسرے افسانے بھی شامل ہیں۔ مصنف کا اسلوب نہایت دلکش اور بے تکلفانہ ہے۔ انہوں نے افسانوں کا تجزیہ اپنے منفرد انداز میں کیا ہے۔ آخری باب میں جو مباحث ہیں ان میں زیادہ تر اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ کس طرح منٹو کا اثر جدید افسانے پر پڑا۔ مثال کے لیے حمید شاہد نے خود اپنے آپ کو پیش کیا ہے اور اپنے ان افسانوں کو جن کے بارے میں اردو کے بعض کہنے والوں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ اس کہانی پر منٹو کا اثر ہے، کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ افسانہ نگار نے اپنے افسانوں کے علاوہ رشید امجد، اسد محمد خان، آصف فرخی، اے خیام، نجم الحسن رضوی، مبین مرزا، منشایاد اور کئی ایک دوسرے افسانہ نگاروں کا تذکرہ بھی کیا ہے۔ منٹو کو آج کے دور میں جاننے اور جانچنے کے لیے یہ کتاب ایک عمدہ کاوش ہے۔

نام کتاب: صورتِ معنی، معنیٔ صورت (مجید امجد کی سوانح اور نظموں کے تنقیدی مطالعے)　　مرتب: جنید امجد

سن اشاعت: ۲۰۱۴ء　　صفحات: ۲۳۲　　قیمت: ۴۰۰ روپے

پبلشر: مثال کتاب گھر، فیصل آباد　　تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

سن ۲۰۱۴ء مجید امجد صدی کے طور پر منایا گیا۔ اس دوران کئی کتابیں مجید امجد کے فن اور ان کی حیات کے حوالے سے منظرِ عام پر آئیں۔ جنید امجد کی مرتب کردہ کتاب ''صورت معنی، معنیٔ صورت'' بھی مجید امجد کے سوانحی حقائق اور ان کی بعض اہم نظموں کے تجزیاتی مطالعے کے لیے مختص ہے۔ جنید کا خیال ہے کہ مجید امجد کی سوانح کے حوالہ سے ابھی تک بہت سے ایسے نکات سامنے آئے ہیں جن کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں۔ اس کی وجہ بتاتے ہوئے وہ مزید صراحت کراتے ہیں کہ شاید محققین کی عدم دلچسپی یا سنی سنائی باتوں پر اکتفا نے اصل حقائق پر پردہ ڈال رکھا ہے۔ اور مجید امجد کی سوانح کے حوالے سے کئی مغالطے رواج پا گئے۔ اس ضمن میں ان کا خیال ہے کہ اس کتاب کے ذریعے انہوں نے حقیقت کی جستجو میں جو سفر کیا اور اس دوران جو بنیادی نکات ان کے مشاہدے میں آئے وہ ان کی نظر میں حقیقت سے قریب تر ہیں۔ اس ضمن میں جنید امجد نے دقت نظری سے کام لیا ہے اور مجید امجد کے خاندانی شجرے تک رسائی حاصل کی ہے۔ اس مقصد کے لیے مجید امجد کے خالہ زاد میاں ظفر علی کے ساتھ مل کر مجید امجد کے دودھیالی و ننھیالی شجرۂ نسب سے استفادہ کیا گیا ہے۔ مجید امجد کے رشتہ داروں سے ملاقاتیں کر کے اس خاندان کے بارے میں معلومات بہم پہنچائی گئی ہیں۔ کتاب میں مجید امجد کی جن نظموں کا خصوصی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ ان میں کنواں، ریڈنگ روم، امروز، ایک کوہستانی سفر کے دوران، منٹو، آٹو گراف، جیون دیس، زینیا، ہڑپے کا ایک کتبہ، توسیع شہر، ہیولٰی، بہار، دوام، صاحب کا فروٹ فارم، بے نشاں، حضرت زینبؓ، موانست، دوام، پھولوں کی پلٹن اور گداگر شامل ہیں۔

ان نظموں کا تجزیہ کرنے والے نقادوں اور تخلیق کاروں نے اپنے اپنے انداز میں مجید امجد کی فکر کے مرکزے تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔ تجزیہ نگاروں میں ڈاکٹر تنویر حسین، سجاد نقوی، ڈاکٹر فخر الحق نوری، ڈاکٹر ضیاء الحسن، جنید امجد، اسرار زیدی، سجاد شیخ، ریاض احمد، اطہر ناسک، ڈاکٹر وزیر آغا، آصف علی چٹھہ، گلزار وفا، عتیق، پروفیسر حامد کاشمیری، خلیل الرحمٰن اعظمی، ڈاکٹر انور سدید، قاسم یعقوب، ڈاکٹر ناصر عباس نیّر، ڈاکٹر خواجہ زکریا، سجاد نقوی اور ڈاکٹر عامر سہیل کے قیمتی آرا نے کتاب کی اہمیت میں اضافہ کیا ہے۔ اس کے علاوہ مجید امجد کی شاعری سے خوبصورت نظموں کے انتخاب نے بھی کتاب کی زینت بڑھادی ہے۔ ان نظموں اور نظموں کے تجزیے سے یہ کتاب انتخابِ شاعری کے حوالے سے بھی خاصے کی چیز بن گئی ہے۔

موضوعات کے باب میں دیکھا جائے تو مختلف نقادوں کے الگ الگ تجزیوں نے فکری طور پر کتاب کو رنگا رنگی دی ہے۔ مجید امجد کے تصورِ وقت، تصورِ غم، فلسفیانہ اندازِ نظر، شاعری کے اسلوبیاتی حسن، فنی و تکنیکی زاویوں اور ان کی شاعری کے استعاراتی اور علامتی نظام کو عمدہ طریقے سے زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ گزشتہ کئی دہائیوں میں مجید امجد کی نظم کی ہیئت، تکنیک اور معنویت کی تفہیم کے حوالے سے مختلف مکتبہ ہائے فکر کے ناقدین نے جو کاوشیں کی ہیں، یہ کتاب ان میں ایک خوبصورت اضافہ ہے۔

نام کتاب: نظریات جنہوں نے دنیا بدل ڈالی　　　مصنف: باربرا اوارڈ (ترجمہ: عاطف محتشم)

سن اشاعت: ۲۰۱۵ء　　　صفحات:　　　قیمت: ۴۰۰ روپے

پبلشر: فکشن ہاؤس لاہور　　　تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

وطن عزیز میں یوں تو بک سٹالوں پر ہر قسم کی سیاسی کتابیں سینکڑوں اور ہزاروں کی تعداد میں موجود رہتی ہیں تاہم ان میں سے زیادہ تر وہ کتابیں ہیں جو بسا اوقات صاحب تحریر نے اپنی ذاتی پسند و ناپسند اور اپنے نظریات کو کسی وسیلے سے دوسروں تک پہنچانے کے لیے لکھی ہوں۔ لیکن باربرا اوارڈ کی زیرِ نظر کتاب Five Ideas that changed the world. میں جس کا ترجمہ عاطف محتشم خان نے کیا ہے۔ سیاست پر دئے گئے ایسے لیکچرز کا مجموعہ ہے جنہیں خالص علمی نقطۂ نظر سے دیکھا جانا چاہیے۔ مصنف نے کسی قسم کے تعصب میں پڑے بغیر قدیم و جدید نظریات پر بحث کرتے ہوئے قلم اٹھایا ہے۔ اور انسانی سوچ، تفکر اور علمیت کے سیاسی رخ پر اپنی نظر کو مرکوز رکھا ہے۔ اس سلسلے میں انہوں نے ان نظریات سے بحث کی ہے جنہوں نے ذہنوں میں تبدیلیاں پیدا کیں اور معاشرے میں تحرک کا باعث بنے۔ ان لیکچرز کے ترجمے کی اشاعت سے یہ مباحث صرف علمی حلقوں تک مباحث سے ہٹ کر ایک عام آدمی تک بھی ان نظریات کی ترسیل ہو سکے گی۔ جو آج اپنی ذات تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ علم سیاست کے طالب علموں اور حقائق کے متلاشیوں کے لیے یہ کتاب فکری حوالے سے بے پناہ اہمیت رکھتی ہے۔ اس کتاب کے اردو ترجمے سے ایک عام فرد بھی ان نظریات تک بآسانی رسائی حاصل کر سکتا ہے جنہوں نے گزشتہ زمانوں میں کرہ ارض پر ہمہ جہت اثرات مرتب کئے۔ سیاسی تحریکوں کے داؤ پیچ ایک عام آدمی کی سمجھ میں اتنی آسانی سے نہیں آتے۔ اس کے لیے بسا اوقات اسے ایک پورے عہد کے گزرنے تک انتظار کرنا پڑتا ہے۔ تاہم اس عرصے کے گزرنے کے بعد بھی بہت کچھ نگاہوں سے اوجھل رہتا ہے۔ اس کی وجہ سیاسی رموز پر لکھی گئی وہ تحریریں بھی ہوتی ہیں جو اپنے اندر انتہائی مشکل اصطلاحات کی پیچیدگیاں رکھتی ہیں۔ تاہم زیرِ نظر کتاب نہایت سادہ اور رواں زبان میں لکھی گئی ہے اور سیاسی داؤ پیچ اور اس کے پس پردہ محرکات کے حوالے سے قاری تمام نکات تک پہنچ سکتا ہے۔

یہ کتاب پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلے باب میں نظریۂ قومیت، دوسرے باب میں صنعت کاری، تیسرے باب میں سامراجیت، چوتھے باب میں کمیونزم اور پانچویں باب میں بین الاقوامیت پر بحث شامل ہے۔ مصنف کے مطابق:

"یہ حقیقت اب ماضی کی نسبت زیادہ واضح بن چکی ہے کہ حال کو سمجھنے کے لیے ماضی کا مطالعہ ضروری ہے۔"

یوں قاری کو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگتی کہ ماضی ہی مستقبل کی رہنمائی کر سکتا ہے۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو مصنف کا رویہ مثبت ہے۔ وہ انسان پر انسان کے تسلط کے خلاف ہیں۔ اور انسان کی آزادی کے قائل ہیں۔ اور اسی امید کے ساتھ انہوں نے یہ کتاب لکھی ہے کہ دنیا میں عدم رواداری، مفاد پرستی اور انسانیت سوز مظالم کا خاتمہ ہو جائے۔

نام کتاب: جالب بیتی مصنف: طاہرہ جالب، طاہرہ اصغر

سن اشاعت: ۲۰۱۳ء صفحات: ۲۲۰ قیمت: ۵۰۰ روپے

پبلشر: طاہر سنز پبلشرز، لاہور تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

"جالب بیتی" عوامی شاعر کے نام سے جانے جانے والے شاعر حبیب جالب کی آپ بیتی ہے۔ یہ دراصل تین کیسٹوں پر مشتمل ریکارڈنگ ہے جسے کتابی شکل میں سامنے لایا گیا ہے۔ ریکارڈنگ کے دوران انہیں جو واقعہ یاد آ جاتا، اسے فوراً بیان کر دیتے تھے۔ ترتیب وار واقعات کی باقاعدہ منصوبہ بندی ان کے پیش نظر نہ تھی۔ اور نہ ہی یہ جالب کا مزاج برداشت کر سکتا تھا۔ اسے کتابی شکل دینے میں کئی مراحل سے گزرنا پڑا۔ ٹرانس کرپشن، ایڈیٹنگ، ابواب اور ان کے ذیلی ابواب کی تقسیم کے بعد موجودہ صورت سامنے آسکی۔ جالب نے ہمیشہ ظلم کے خلاف لکھا۔ وہ آمروں کے خلاف صف آرا رہے۔ ایک آمریت سے دوسری آمریت کے بیچ ہونے والے مظالم پر بھی احتجاج کیا۔ قید و بند کی صعوبتوں سے گزرنا پڑا لیکن اپنی حق گوئی اور بے باکی پر کوئی آنچ نہیں آنے دی۔

جالب کی آواز محروم طبقات کی ترجمان تھی۔ انہیں اس بات نے پریشان رکھا تھا کہ وطن عزیز میں جھوٹ اور سیہ کاری کا دور دورہ ہے۔ مراعات یافتہ طبقے کی لوٹ کھسوٹ اور عشرت کدے آباد کرنے میں کتنے مظلوموں کا خون شامل ہے۔ کیسی کیسی حق تلفیاں ہوتی رہی ہیں۔ جالب نے اس کا بغور مشاہدہ کیا تھا اور اس بات کا انہیں احساس تھا کہ کچلے اور ٹھکرائے گئے عوام نے جو خواب دیکھا تھا اس کو عملی جامہ پہنانے میں اس دور کی سیاست ملوث ہے۔ جالب کو ہر دور میں لاکھوں کی پیشکش ہوئی لیکن انہوں نے اسے ٹھکرا دیا۔ یہ کتاب تئیس ابواب پر مشتمل ہے جو بالترتیب داستاں چھوڑ آئے، اڑتے ہوئے پتے، شبِ عہد کم نگاہی، سر مقتل، عہد ستم، فضا میں اپنا لہو، بوٹاں دی سرکار، رستہ نہیں بدلتے، عہد کرے، حرفِ سرِ دار، گوشے میں قفس کے، جنوں کی حکایتیں، دشت وفا میں آبلہ پا، کوڑے، زندان، ظلمت اور ضیاء، چاروں جانب سناٹا، کوئی تو پرچم لے کر نکلے، چھوڑے ہوئے دیار، دیوانے یاد آتے ہیں، ذہن میں اجالا، کچھ لوگ خیالوں کے، کئی مہتاب کئی آفتاب، حسن کی ذات، عشق کی بات اور برگِ آوارہ جیسے عنوانات میں تقسیم کیے گئے ہیں۔

یہ کتاب سب سے پہلے جنگ پبلشرز کے تحت چھاپی گئی۔ کتاب میں ایک طرح سے پاکستانی سیاست کی تاریخ سے پردہ اٹھایا گیا ہے۔ یہاں سیاسی گفتگو بھی ہے۔ ادبی اور ثقافتی شخصیات کی تفصیلات بھی، دکھ مصائب اور آرام کے اوراق بھی اور امیدوں کی دنیا بھی۔ جالب بیتی دراصل عوامی جدوجہد کی حقیقی داستان ہے۔ بقول طاہر اصغر:

"اس کتاب کا ہر لفظ اس شخص کی زبان سے ادا ہوا ہے جو خود سچ کی علامت تھا اور جس کی جرأت گفتار حرفِ صداقت کو معتبر کرتی رہی"

کتاب میں حبیب جالب کا انٹرویو بھی شامل ہے جس میں انہوں نے اس عہد کی سیاسی وابستگیوں پر تنقید کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ وہ کسی بھی سیاسی جماعت سے منسلک نہیں۔ عوام نے انہیں عوامی شاعر کے جس لقب سے سرفراز رکھا اسے اپنے لیے بڑا اعزاز سمجھا۔ حبیب جالب کی یہ کتاب صرف سیاسی جدو جہد اور مبارزت کی کہانی نہیں یہاں مزاحمتی نظموں کے علاوہ ان کے وہ گیت بھی ملیں گے جو انہوں نے لازوال شاعری کے ذریعے فلم انڈسٹری کو دیئے۔ موسیقاروں اور گائیکوں کا تذکرہ بھی ہے جنہوں نے جالب کی شاعری کو خوبصورت دھنوں اور آوازوں سے سجایا۔ مجموعی طور پر یہ کتاب اعلیٰ طباعت اور موضوعات کی رنگارنگی کے ساتھ ایک خوبصورت مرقع کی صورت میں قاری سے داد وصول کرتی ہے۔

نام کتاب: نئی اردو غزل　　　　مصنف:ڈاکٹر سرور الہدیٰ

سن اشاعت:۲۰۱۵ء　　صفحات:۴۹۶　　　　قیمت:۶۰۰

پبلشر::بیکن بکس لاہور　　　　تبصرہ:ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

ڈاکٹر سرور الہدیٰ کی کتاب نئی اردو غزل اپنے موضوع اور مواد کے اعتبار سے اہم تحقیقی کام ہے۔ نئی غزل کی اساس کیا ہے۔ کون کون سے ایسے شعراء ہیں جو غزل کے جدید منظر نامے میں جگہ پاتے ہیں۔ نئے موضوعات کی آبیاری کن شعراء کے ہاں نظر آتی ہے۔ ان مباحث کو لے کر ۱۸۵۷ء کے بعد کی صورتحال کو ذہن میں رکھتے ہوئے مصنف نے پوری تفصیل کے ساتھ نئی غزل کی نشاندہی کی ہے اور اس کی امتیازی خصوصیات کو ابھارا ہے۔ یہ موضوع نہایت وسیع اور دقت طلب ہے۔ مصنف اس حقیقت کی طرف قارئین کی رہنمائی کرتا ہے کہ سب سے پہلے حالیؔ نے غزل میں موضوعات کے نئے پن پر بات کی۔ خود ان کی غزلوں میں بھی نیا پیرایہ اور اندازِ نظر جلوہ گر ہے۔ اس طرح حالیؔ کے دور کے دوسرے شعراء بھی کتاب میں زیر بحث آئے ہیں۔ نئی غزل کے پس منظر میں شاد عظیم آبادی کا تذکرہ بھی شامل کتاب ہے۔ شادؔ سے قبل غالب کے یہاں غزل بڑی حد تک امکانات کا احاطہ کر لیتی ہے اور کلاسیکیت کی تکمیل ہو جاتی ہے۔ مظہر امام نے پہلی مرتبہ شاد عظیم آبادی کو نئی غزل کا پیش رو قرار دیا تھا۔ لیکن نئی نظم اور نئی شاعری کی طرح نئی غزل کی اصطلاح بھی کافی پیچیدہ اور بحث طلب ہے اور اس سلسلے میں ہر ایک لکھا ''اپنا اپنا امیدوار'' میدان میں لے آیا ہے۔ مثال کے طور پر بعض نقادوں نے نئی غزل کے ساتھ یگانہ چنگیزی کا نام جوڑا ہے۔ تو بعض نئی غزل کا ذکر فراقؔ کے بغیر نامکمل سمجھتے ہیں۔

کتاب کے پہلے حصے میں نئی غزل کے پس منظر پر بات کرتے ہوئے نئی غزل کے فکری میلانات اور امکانات پر گفتگو کی گئی ہے۔ نئی غزل کا لسانی آہنگ اور ہئیت کے تجربے زیرِ بحث لاتے ہوئے ناقدین غزل کی آراء سے کماحقہ استفادہ کیا گیا ہے۔ اور جہاں تک ممکن تھا اصولی مباحث میں اختلاف بھی رکھا گیا ہے۔

نئی غزل کی عمارت سازی میں احمد مشتاق، ناصر کاظمی، ظفر اقبال اور عرفان صدیقی سے لے کر ثروت حسین اور اکبر معصوم تک کی غزل پر پرانی اور کلاسیکی غزل کے عناصر کسی نہ کسی سطح پر سب کے یہاں نمایاں ہوئے ہیں۔ سرور الہدیٰ نے نئی غزل کے اس پہلو کو بھی نظر میں رکھا۔ اس طرح نئی غزل میں شعری پیکر تراشی کے واسطے سے خیال کی تجسیم کا جو رویہ بالخصوص زیب غوری، شکیب جلالی، ظفر اقبال، مجید امجد اور احمد مشتاق کے یہاں ان کے طرزِ احساس پر حاوی دکھائی دیتا ہے۔ اس کی تشریح و تعبیر میں بھی نئی غزل کی کامرانیوں کا ایک سلسلہ چھپا ہوا ہے۔ سرور الہدیٰ غزل کے باشعور طالب علم ہیں۔ اور اپنی ادبی روایت کے پورے سلسلے کو ایک وسیع و عریض تاریخی سیاق میں دیکھنے کا ہنر رکھتے ہیں۔ سرور کی یہ کتاب اسلوب کے لحاظ سے اپنے اندر کوئی الجھاؤ نہیں رکھتی۔ نئے ایڈیشن کو جو کہ اشاعت اول کے دس سال بعد نظر ثانی کر کے کچھ اضافوں کے ساتھ سامنے لایا گیا ہے۔ اہمیت اور افادیت کے کئی ایک حوالے رکھتا ہے۔ یہ کتاب تفہیم غزل کے اعتبار سے ادب کے قارئین کے لیے کارآمد ثابت ہو گی۔

نام کتاب: توازن کی جہات	مصنف: ڈاکٹر محمد علی صدیقی (ترتیب و انتخاب: ڈاکٹر قاضی عابد)	
سن اشاعت: ۲۰۰۷ء	صفحات: ۳۶۱	قیمت: ۲۵۰ روپے
پبلشر: بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی ملتان		تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

یہ کتاب ڈاکٹر محمد علی صدیقی کے تنقیدی مضامین کا ایک ایسا انتخاب ہے جس میں ان کی تنقید کی نمایاں ترین جہات سمٹ کر آ گئی ہیں۔ ڈاکٹر صدیقی کا تنقیدی سفر نصف صدی پر محیط ہے۔ وہ جامعہ کراچی کے پاکستان سٹڈیز سنٹر کے ڈائریکٹر رہے۔ ڈان میں ایک عرصے تک ایریل کے قلمی نام سے ادبی و ثقافتی کالم لکھتے رہے۔ اور اپنے کالموں کے ذریعے نہ صرف فکری، لسانی اور ادبی رجحانات اور رویے متعارف کراتے رہے بلکہ بہت سی نئی کتابوں، مصنفوں اور اداروں کو بھی قارئین کے ایک وسیع حلقے سے آشنا کراتے رہے۔

ترقی پسند نقادوں کی جدید صف میں ان کا نام خاص اہمیت رکھتا ہے۔ لسانیات کے گہرے مطالعے اور سماجی علوم میں ان کے ادراک کا پتہ اس کتاب کو پڑھتے وقت ملتا ہے۔ اس کتاب میں نظری تنقید، تنقید و تاریخ، شاعری اور افسانے کی تنقید شامل ہے۔ نقاد کو اس بات کا اندازہ ہے کہ وہ کس عہد میں جی رہے ہیں اور کس دنیا میں لکھ رہے ہیں۔ اس لیے اس کتاب کا نام توازن کی جہات اپنے طور پر ان کے تنقیدی نقطۂ نظر کی غمازی کرتا ہے۔

کتاب کو چھ حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصے میں نظری تنقید کے تحت ادب کے عصری تقاضے، ادب اور ثقافت، ترقی پسندی اور جدیدیت، یاسیت کی مابعد الطبیعیات، روایت اور جدیدیت پر قلم اٹھایا گیا ہے۔ دوسرا حصہ شاعری کا دیار ہے۔ نئی اردو شاعری کی فلسفیانہ اساس، امیر خسرو کی شاعری کا سیاسی و سماجی پس منظر، شاہ عبد اللطیف کے آفاقی افکار، فیض احمد فیض اور روایتی شعری زبان کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ تیسرا حصہ افسانے کی تنقید کے لیے مختص ہے یہاں منشی پریم چند، کرشن چندر، مسعود اشعر اور احمد داؤد کے افسانوں کی فضا، اسالیب اور موضوعات کے علاوہ پاکستانی معاشرے اور اردو افسانے پر بھی بحث ملتی ہے۔

تیسرے حصے میں ادب کے مغربی دریچے میں کروچے، ہائیڈیگر اور نوم چومسکی کے بارے میں مباحث شامل ہیں۔ چوتھے حصے میں ادبی تاریخ کے جھروکے کے تحت نو آزاد ممالک کے ادبی پس منظر، ادبی رجحانات اور حسن عسکری کے دائرہ سفر پر بات کی گئی ہے۔ جبکہ پانچویں حصے میں سرسید، غالب، جوش اور فیض کے لہجوں اور "جوش اور عظمت انسان" پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر محمد علی صدیقی نے فن کی تفہیم میں پورے کلچر کو تنقید کے عمل سے گزار کر اپنے پڑھنے والوں کو نئی بصیرتیں فراہم کی ہیں۔ انہوں نے اگرچہ فن پارے کے سیاسی و سماجی اور تہذیبی پس منظر سے زیادہ بحث کی ہے لیکن کسی بھی مقام پر فن کے تقاضوں کو فراموش نہیں کیا۔

نام کتاب: قرۃ العین حیدر کی یاد میں مصنف: نثار عزیز بٹ

سن اشاعت: ۲۰۱۳ء صفحات: ۴۶۲ قیمت: ۵۰۰ روپے

پبلشر: سنگ میل پبلی کیشنز لاہور تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

قراۃ العین حیدر جدید اردو افسانے اور ناول کا ایک بہت بڑا نام ہے۔ ان کے فن اور شخصیت پر لکھی گئی یہ کتاب نثار عزیز بٹ کی یادداشتوں پر مشتمل ہے۔ کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصے میں قراۃ العین حیدر کے فن پر بات کرتے ہوئے ان کے مشہور ناول "آگ کا دریا" پر کئے گئے ریوو کا محاکمہ کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ گردش رنگ چمن، پوم پوم ڈارلنگ، قراۃ العین کی طویل کہانیوں ان کے طرزِ تحریر اور اس کے مضمرات، قراۃ العین حیدر کی لاہور آمد کا احوال اور اصغر بٹ کے ریویو پر بھی قلم اٹھایا گیا ہے۔

کتاب کا دوسرا حصہ نسبتاً طویل ہے۔ اس میں قراۃ العین کے فن و فکر پر مضامین و مذاکرے کے علاوہ ان کی اپنی تحریریں بھی شامل ہیں۔ میں کیوں لکھتی ہوں! جدت و روایت کی کشمکش ایک تقریر، ایشیائی ادیب کے وسائل اس حصے کے اہم عنوانات ہیں۔ اردو فکشن کے پچاس سال کے عنوان سے اعجاز حسین بٹالوی، انتظار حسین، نثار عزیز بٹ، اصغر بٹ اور مسعود اشعر کا مذاکرہ بھی شامل ہے۔ نئے میلانات میں جدید ناول نگاری پر ریڈیائی گفتگو کو بھی جگہ دی گئی ہے۔

خاکوں میں "ہجی میاں" ممتاز شیریں، دوسرا باب خدیجہ مستور سے آخری ملاقات، حجاب امتیاز علی اور جمیلہ ہاشمی کی رخصت شامل ہے۔ جبکہ افسانوں میں "وقت۔ ایک راز"، "مکڑی کے جالے" اور "بلبل کی لاش" کا انتخاب کیا گیا ہے۔

کتاب مجموعی لحاظ سے اپنے اندر انفرادیت رکھتی ہے عام طور پر کسی شخصیت کے بارے میں لکھی گئی کتابوں میں ایک خاص قسم کے مدرسانہ اور متعلمانہ ربط و ضبط کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے۔ جبکہ یہ ایک تخلیق کار کا دوسرے تخلیق کار کو خراج تحسین ہے۔ جسے یاد نگاری اور تخلیقی لمحوں کی باز آفرینی سے عبارت کیا جا سکتا ہے۔

یقیناً اس کتاب سے عینی آپا کے کام اور ان کی تخلیقی کاوشوں کا حق تو ادا نہیں ہو سکتا تاہم کئی ایسے مباحث ہیں جن کی طرف نثار عزیز بٹ کی اس کمپائلیشن سے نئے گوشے کھلتے ہیں۔

نام کتاب: ثقافت کا مسئلہ	مصنف: ہری سپیرو (ترجمہ: سید قاسم محمود)
سن اشاعت: ۲۰۱۵	صفحات: ۱۲۸ قیمت: ۲۵۰ روپے
پبلشر: فکشن ہاؤس لاہور	تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

زیر نظر کتاب ہیر و سپیرو کی کتاب Aspects of Culture کا اردو ترجمہ ہے۔ جسے سید قاسم محمود نے کیا ہے۔ یہ دراصل ہیری ایل شپیرو کے ان تین لیکچروں پر مشتمل ہے جو اس نے ٹیکوما کے کالج آف پیوگٹ ساؤنڈ (واشنگٹن) کے طلباء کے سامنے پیش کرنے کے لیے لکھے تھے۔ ہیری نے جدید دور میں ثقافت کی تشریح و تعبیر کے حوالے سے نئے خطوط پر سوچ کو حرکت دی ہے۔ اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ثقافت کی جدید دریافت کس طرح ہماری روزمرہ کی زندگی، ہمارے موجودہ بین الاقوامی مسائل، ہماری تاریخ اور ہمارے تمدن میں نئی بصیرت پیدا کرتی ہے۔

ہیری کا مقصد اس موضوع پر کوئی درسی کتاب یا جامع نسخہ مرتب کرنا نہیں تھا کیونکہ اس سے پہلے ضخیم کتابیں اس حوالے سے موجود ہیں۔ ہیری نے مثالوں کی مدد سے ان خیالات کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے جنہیں ثقافت کے تصور نے جنم دیا ہے۔ اور اسی ذیل میں اس تصور کے بعض ایسے نئے اطلاقات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جن کی طرف توجہ دینا پڑھنے والوں کے لیے مفید ثابت ہو سکتا ہے۔ ہیری کی آراء سے اختلاف کرنے کی گنجائش موجود ہے لیکن یہ اختلاف بقول ان کے اس بنیادی نظریے کی اہمیت کو کم نہیں کریں گے کہ ثقافت ہی نے ہمیں وہ کچھ بنایا ہے جو ہم ہیں۔

حرفِ آغاز کے بعد یہ کتاب تین ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلے باب میں " ثقافت کی دریافت " کے تحت ثقافت اور نو آبادیاتی نظام، ثقافت بطور ماحول اور ثقافت بدلتی ہوئی دنیا میں تاریخ و تمدن کے مختلف پہلوؤں کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔

دوسرے باب میں "ثقافت اور تاریخ" کو لے کر "ثقافت کا مسئلہ آئرلینڈ میں، اور ثقافت امریکی تاریخ میں " پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ تیسرے باب میں "ماضی کی بازیافت" ہے۔ اس عنوان کے تحت تمدن کی ابتدا، تمدن کی گردش، تمدن کا تسلسل اور تمدن کی صورتیں موضوع بحث بنی ہیں۔

کتاب میں مختلف ثقافتوں کے ایک دوسرے پر اثرات الگ الگ نسلوں اور خاندانوں اور گروہوں کی انفرادیت، ان کی نشوونما اور معاشرتی اور ریاستی سطح پر زبان اور نسل کے معاملات اٹھائے گئے ہیں۔ تمدن کے مراکز کس طرح وسعت اختیار کر لیتے ہیں۔ کس طرح آس پاس کے علاقوں میں خیالات کی اشاعت کا سبب بنتے ہیں، اپنے ورثے کو کن صورتوں میں منتقل کرتے ہیں اور نئے رنگوں میں کس طرح ڈھلتے ہیں۔ یہ سارے مباحث انتہائی اختصار کے ساتھ لیکن جامع انداز میں سامنے لائے گئے ہیں جس سے کتاب کی اہمیت اور قدر و قیمت بڑھ جاتی ہے۔

نام کتاب: تلاشِ حق (آپ بیتی) مصنف: مہاتما گاندھی

سن اشاعت: ۲۰۱۴ء صفحات: ۶۳۹ قیمت: ۷۰۰ روپے

پبلشر: فکشن ہاؤس لاہور تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

تلاش حق مہاتما گاندھی کی آپ بیتی ہے۔ یہ کتاب ان کی یاداشتوں، تجربات اور مشاہدات پر مشتمل ہے۔ حق کی تلاش میں ان کا تجسس انہیں کہاں کہاں لے گئی اور کن کن مشقتوں سے وہ گزرے۔ کیسے کیسے لوگوں کی صحبتوں سے فیض اٹھایا اور کس کس دیس کی خاک چھانی۔ یہ کتاب اس سفر کی تفصیلی روداد ہے۔ کتاب پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔ گاندھی جی نے اپنی پیدائش سے لے کر ۱۹۲۵ء تک پیش آنے والے سبھی واقعات ان صفحات میں پیش کیے ہیں۔ ان کا بچپن، لڑکپن اور جوانی، تعلیم و تربیت، عقیدہ، ان کی سوچ اور ان کی فکری ارتقاء کی مکمل داستان یہاں موجود ہے۔

گاندھی جی نے بتایا ہے کہ حق کی تلاش میں کس طرح انہوں نے مختلف مذاہب کا مطالعہ کیا۔ اس ضمن میں انہوں نے ان تکالیف کا بھی تذکرہ کیا جو ان کی راہ میں حائل رہیں۔ برادری سے اخراج، وطن سے دوری، سیاسی وابستگی، ذلت و خواری اور مختلف تحریکوں کے بارے میں ان کا نقطۂ نظر بھی شامل کتاب ہے ۔

ملکی سیاست ہو یا غیر ملکی مسافرت وہ سبھی کو زیر بحث لائے ہیں لیکن ان کا مطمع نظر وہی حق کی تلاش ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"وہ چیز جس کی مجھے تلاش ہے جس کی آرزو اور سعی میں تیس سال سے بے چین ہوں، معرفت نفس، دیدار الٰہی اور حصول موکشا ہے۔ یہی تلاش، یہی کوشش میرا اوڑھنا بچھونا ہے۔ یہی میری زندگی ہے، میری تحریر و تقریر اور میری ساری جدوجہد کا یہی مقصد ہے۔

چونکہ یہ کتاب تقسیم سے بہت پہلے لکھی گئی تھی اس لیے اس میں وہ واقعات شامل نہیں جو بعد میں ملک کے جغرافیے پر اثر انداز ہوئے۔ تاہم چونکہ وہ سارا دور ہی ایسی تحریکوں سے عبارت ہے جو جدوجہد سے عبارت رہیں اس لیے کتاب میں منزل کی جانب بڑھتے ہوئے قدموں کی چھاپ سنی جاسکتی ہے۔

گاندھی جی ایک بہت بڑے سیاسی لیڈر تھے تاہم اس کتاب کا مطالعہ کرنے سے جو چیز متاثر کرتی ہے وہ ان کی روحانی دنیا ہے جو ان کی ذات کے اندر بستی ہے اور جہاں سے وہ کسب نور کرتے ہیں۔ اور جس کی معیت میں انہوں نے دیس بدیس کا سفر کیا ہے۔ بحیثیت مجموعی یہ کتاب ایک بڑی شخصیت کے ذہنی سفر کی ایک خوبصورت روداد ہے جسے بہترین گٹ اپ میں شائع کیا گیا ہے۔

نام

کتاب: شائیزوفرینیا (نفسیات کے آئینے میں) مصنف: ڈاکٹر خالد سہیل

سن اشاعت: ۲۰۱۵ء صفحات: ۱۱۲ قیمت: ۲۰۰ روپے

پبلشر: سٹی پوائنٹ کراچی تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

انتہائی اہم موضوع پر لکھی گئی یہ کتاب انسانی ذہن کی پیچیدگیوں اور ذہنی بیماریوں سے بحث کرتی ہے۔ خاص طور پر ایک ایسی بیماری کے بارے میں یہاں معلومات فراہم کی گئی ہیں جس کا نام تو بہت لیا جاتا ہے یعنی شائیزوفرینیا لیکن اس کے بارے میں لوگوں کی واقفیت نہ ہونے کے برابر ہے۔ ڈاکٹر خالد نے اس موضوع کو خالص سائنسی نقطہ نظر سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ تاہم ان کا اندازِ بیان ایسا ہے جو خشکی پیدا نہیں ہونے دیتا۔ کتاب کی ابتدا ہی میں وہ اپنے دوست اشوک مالا کو خط لکھ کر اس کی دعوت میں آنے کی وجہ بھی بتاتے ہیں کہ وہ ایک شام اپنی اداسی کے ساتھ چند گھنٹے گزارنا چاہتے ہیں۔ اس اداسی کی وجہ دراصل شائیزوفرینیا کا وہ مریض ہے جس نے ڈاکٹر کی غیر موجودگی میں خودکشی کر لی تھی۔ اس خط میں ایک نہایت خوبصورت لیکن خوفناک نظم بھی موجود ہے جو ایک دوسرے مریض کی لکھی ہوئی ہے۔ نظم کا نام ہے میرے گھر میں۔ جبکہ راوی کا نام جہنم ہے۔ اس خط کے بعد کتاب میں پڑھنے والے کی دلچسپی بڑھ جاتی ہے خصوصاً ایک ایسے مریض کے بارے میں جاننے کے لیے جس کا شکار بنتے لوگوں کو یہ معلوم نہیں ہوتا کہ آہستہ آہستہ یہ مرض کسی بھی شخص میں سرایت کر سکتا ہے۔

کتاب آٹھ ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلے باب میں انسان دوستی کے رویے کے حوالے سے ایک ماہرِ نفسیات کا خط دیا گیا ہے۔ دوسرے باب میں مختلف مکاتب فکر کے ضمن میں بیانیہ مکتب فکر، تحلیل نفسی، انسانی رشتوں کا مکتبہ، وجودیت اور انسان دوستی کا مکتبہ اور خاندانی نظام کا مکتبہ فکر کے عنوان سے بحث کی گئی ہے۔

تیسرے باب میں شیزوفرینیا کی وجوہات پر بات کرتے ہوئے حیاتیاتی، موروثی اور کیمیائی عوامل کے ساتھ ساتھ مختلف نظریات جیسے ٹرانس میتھی کا نظریہ، دوپامین کا نظریہ، سیروٹونین کا نظریہ سامنے لایا گیا ہے۔ اسی باب کے دوسرے حصے میں نفسیاتی عوامل میں بنیادی ضروریات کی تسکین، تحفظ کے احساس، خوداعتمادی کے فقدان، شناخت کے مسئلے، شخصیت میں کمی کے مسئلوں پر قلم اٹھایا گیا ہے۔ اس باب کے تیسرے حصے میں معاشرتی عوامل کے تحت طبقاتی پہلو اور شہری اور دیہاتی عوامل میں ہجرت کا پہلو بحث کا حصہ ہے۔ چوتھے باب میں بیماری کے خط و خال اور ایک ڈراؤنا خواب کے عنوانات سے لکھا گیا ہے۔ پانچویں باب میں تشخیص، بلائر کے چار اے، شنائڈر کے فرسٹ اور رینک سیمپٹمز پر بات کی گئی ہے۔ اسی باب میں مرض کے مختلف پہلوؤں کو سامنے لاتے ہوئے اقدام کے تحت پیرانائڈ، کیٹاٹونک، لیٹنٹ، پوسٹ مارٹم، پروف شائیزوفرینیا، ہیفیرنیک، سمپل، شانزوافیکٹو اور بچوں کا شائزوفرینیا پر ترتیب وار تفصیل دی گئی ہے۔ چھٹا باب علاج کے لیے مختص ہے۔ اس باب میں علاج کے پرانے اور نئے طریقوں پر بات کرتے ہوئے ۱۹۰۰ سے ۱۹۳۰ء، ۱۹۳۰ سے ۱۹۵۰ء، ۱۹۵۰ء سے ۱۹۷۰ء اور ۱۹۷۰ء سے لے کر اب تک کے چار ادوار مقرر کیے گئے ہیں۔ جز "ب" میں آوٹ پیشنٹ کلینک (د) میں ریہیبلٹیشن "و" (و) سائیکوتھراپی شامل ہیں۔ کلینکل پہلو کے تحت

عزت نفس اور خوداعتمادی، خصوصی تضادات، ہسپتال میں داخلہ، جذباتی اور رومانوی رشتے اور خودمختار زندگی پر بات کی گئی ہے۔

تاریخی پہلو کے ضمن میں نفسیاتی پہلوؤں کی تعمیر، بجلی سے علاج، جنرل ہسپتالوں میں نفسیاتی وارڈ، پبلک ہیلتھ اور ہوم کیئر تعلیم، مل جل کر کام کرنے کا ماحول، علاج کی طرف پہلا قدم، اختیار و ارادہ، حدود کا تعین، گھر سے رخصتی اور ملازمت کی تلاش پر بحث کی گئی ہے۔ ساتویں باب میں صحت یابی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اسی باب میں اس مرض میں مبتلا باپ بیٹوں کا انٹرویو بھی شامل ہے۔ آٹھواں باب فن اور پاگل پن کے عنوان سے ہے۔ جس میں ونسٹ وین جیسے فنکار کی زندگی پر قلم اٹھایا گیا۔ ونسٹ نے فن کو نیا اعتبار بخشا لیکن اس نے ۳۷ برس کی عمر میں خودکشی کر کے فن اور پاگل پن کے رشتے کے بارے میں ایسے سوالات اٹھائے تھے کہ آج تک ماہرین فن اس پر حیران ہیں۔

نام کتاب: صدا مہکی ہے آنچل کی　　　　مصنف: ڈاکٹر اظہار اللہ اظہارؔ

سن اشاعت: ۲۰۱۵ء　　صفحات: ۲۵۲　　　　قیمت: ۲۵۰ روپے

پبلشر: ندارد　　　　تبصرہ: ڈاکٹر بادشاہ منیر بخاری

شاعر کی اہمیت یا انفرادیت اور بعض حوالوں سے اس کی فنکاری کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاتا ہے کہ کسی زبان کی مخصوص ادبی روایت میں اس نے کتنے نئے پن کا مظاہرہ کیا ہے اور ادبی روایت میں کون سی نئی اصناف متعارف کرائی ہیں۔ اس حوالے سے دیکھا جائے تو ڈاکٹر اظہار اللہ اظہار کا نیا چھپنے والا شعری مجموعہ اس انفرادیت کا ثبوت فراہم کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ کتاب میں خیال اور فکر کے حوالے سے کچھ ایسا نیا نہیں ہے جس کی توقع ڈاکٹر صاحب سے نہ کی جاسکتی ہو۔ وہی رومانویت اور اس کی نرم و لطیف لہر میں لگائے جانے والے فکری کچوکے جو قاری کے اعصاب کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتے ہیں۔ لہٰذا ان کے خیال کی دنیا میں وسعت ان کے تخیل کی زرخیزی اور مسلسل مطالعے کا دین سمجھی جاسکتی ہے۔

جامعہ کی ہمہ وقت مصروفیت کے باوجود کتابوں کا تیزی کے ساتھ چھپنے والا یہ سلسلہ اس بات کا ثبوت ہے کہ ڈاکٹر صاحب ذہنی طور پر فن کی دنیا میں ہمہ وقت سفر کرتے، بلکہ رہتے بستے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کا اوڑھنا بچھونا ان کی شاعری اور زندگی کی کچھ مخصوص قلبی و جذباتی لطافتیں ہیں جن کے اظہار کا ان میں حوصلہ بھی ہے اور اخلاقی یا غیر اخلاقی جرأت بھی۔ ان کی شاعری میں جتنی محبوباؤں کا ذکر آیا ہے ان کے آگے اختر شیرانی کی نظمیں اور جوش کی یادوں کی بارات بھی مات کھاتے دکھائی دیتے ہیں۔ وہ شاعر کا دھڑکتا ہوا دل رکھتے ہیں اور انہوں نے اپنی دھڑکنوں کا کبھی حساب نہیں کیا۔ اپنی ان دھڑکنوں کو انہوں نے اپنی شاعری میں نہ صرف کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے بلکہ ان کے شعر پارے پڑھنے کے بعد قاری کے دل کی بند دھڑکنیں کھلتی اور دھڑکتی ہوئی دھڑکنوں کی حرکت

مزید تیز ہو جاتی ہے۔ لیکن اب ہمارا شاعر عرفان نفس کی روحانی دنیاؤں میں قدم رکھنے والا ہے اور اس مجموعے کے بعض اشعار اس کا پتہ دیتے ہیں۔ رویوں کی جانچ پرکھ کے ایک طویل سفر نے ان پر زندگی کے کئی ایک حقائق کے در وا کیے ہیں وہ کچھ نئے حقائق نہیں لیکن اس فرق کے ساتھ کہ ہمارے شاعر کی شاعری میں وہ محض سنی سنائی باتیں نہیں بلکہ ان کی زندگی کے وہ تلخ تجربات ہیں جنہوں نے ایک طویل عرصے تک انہیں بے چین اور پریشان کیے رکھا اور اب ان پر اس کی معنویت کھل کر سامنے آ گئی ہے۔

پیار کرنا ہے مگر پہلے مجھے سمجھایئے

شہر میں انسان کے جذبوں کی کچھ قیمت بھی ہے؟

اس کے ساتھ ساتھ محبتوں میں جسم کے لمس کی وجہ سے پیدا ہونے والی روحانی بے چینی کا شدت سے احساس بھی ہے۔

روح کا تقدس بھی، خاک میں ملا آخر

آبرو گنوا دی ہے، جسم کے عذابوں نے

اس کتاب کی انفرادیت اس حوالے سے بھی ہے کہ اس میں پشتو کے گیت اردو کے قالب میں ڈھالنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ اور کمال یہ کہ موضوع یا خیال کا سلسلہ مختلف ہے لیکن ردھم پشتو کے گیتوں کی ہے۔ لہٰذا یہ پشتو

گیتوں کے ترجمے نہیں ہاں ان کی موسیقیت اور روح کو اردو بحروں میں سمونے کی کوشش کی گئی ہے۔ پشتو کے گیت اردو کی بحروں میں ڈھالنے کے حوالے سے اس قسم کے تجربات اس سے پہلے نہیں ہوئے اور یوں یہ کتاب اردو کی تاریخ میں انفرادیت حاصل کر لیتی ہے۔ ذرا اس گیت کی اثر پذیری پر غور کیجیے۔ جو پشتو کے مشہور نغمے (قراراراشہ قراراراشہ) کی طرز پر لکھا گیا ہے۔

تجھے موسم بلائے گھر کے بام و در پکارے

ہر اک نغمہ ہر اک دھڑکن ہر اک منظر پکارے

صدائیں چاندنی دیتی ہیں، بحر و بر پکارے

تجھے بادل، تجھے پربت، تجھے ساگر پکارے

نگارا آجا، خدارا آجا

اس کتاب میں گیتوں کے یہ تجربے قارئین اور بالخصوص پشتو بولنے والے قارئین کی حس جمالیات کی تسکین کا سامان بنیں گے بلکہ ساتھ ساتھ دوسری مقامی اور علاقائی زبانوں سے تعلق رکھنے والے شاعروں میں مادری زبان کے گیت اردو میں ڈھالنے کی تحریک بھی پیدا کریں گے۔

صوبہ خیبر پختونخوا میں شاعری کی وجہ سے ایک خلا پیدا ہو رہا ہے۔ خاص طور پر احمد فراز کے بعد ایسا کوئی تگڑا نام اردو شاعری کو نہیں ملا جو یہاں کی آواز برصغیر کے طول و عرض میں پہنچا سکے۔ لیکن ایسے شاعر ضرور ہیں جنہوں نے اپنے انفرادی لب و لہجے کو قائم رکھنے اور باقی رکھنے کی کوشش کی ہے۔ ان میں سے ایک ڈاکٹر اظہار اللہ اظہار صاحب بھی ہیں۔ زیرِ نظر مجموعے میں یہ خصوصیت بآسانی محسوس کی جاسکتی ہے۔

فہرست